“Desta para a melhor”

JAQUELINE PADOVANI DA SILVA

"DESTA PARA A MELHOR"

A PRESENÇA DAS VIÚVAS MACHADIANAS NO *JORNAL DAS FAMÍLIAS*

CULTURA
ACADÊMICA
Editora

Aos meus queridos pais,
cujas lições de vida me motivam e me inspiram.

Agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas que me auxiliaram, direta ou indiretamente, na elaboração da pesquisa que originou este livro, mas, de modo especial, gostaria de agradecer:

A Deus e a Santa Maria, pelas intuições e pelo alento nos momentos em que pensei que não conseguiria avançar.

Aos meus amados pais, Edinir e Ivan, que sempre acreditaram em mim e nunca deixaram de me apoiar em cada decisão tomada. Sem o seu suporte e o seu amor, eu nada conseguiria. Agradeço imensamente aos dois por sempre terem partilhado comigo as minhas angústias e as minhas alegrias e por terem me dado o aconchego de um colo de mãe e de pai. Sou profundamente grata a Deus por tê-los na minha vida.

À minha querida irmã, Danielle, e ao meu cunhado, Roberto, por terem compreendido as minhas ausências e por terem comemorado comigo cada etapa vencida.

Ao Rafael, amor da minha vida, pelo companheirismo, pelos cuidados, pelo conforto nos momentos de cansaço e, principalmente, pela constante presença – a despeito da distância física com que aprendemos a viver.

Aos meus avós, Nico, Dina e Áurea, pelo carinho, pela torcida e pelas orações.

À minha orientadora, Lúcia Granja, pelo discernimento e pelo brilhantismo com que guiou os meus passos nas horas em que me sentia perdida em meio a tantos contos machadianos.

Aos professores Hélio de Seixa Guimarães e Márcio Scheel, pela gentileza e pelas considerações preciosas feitas em meu exame de qualificação.

Aos professores Álvaro Luiz Hattnher e Marize Mattos Dall'Aglio Hattnher, pelas indicações de leitura e pelo respaldo crítico ao longo da disciplina de Metodologia.

À Capes e ao CNPq, pela confiança na minha pesquisa e pelo apoio financeiro.

Às minhas amigas Alice, Lourdes e Gi, pelos cuidados e pelas constantes rezas.

À minha cachorrinha, Betina, por tornar os meus dias mais alegres e por ter estado ao meu lado, literalmente, ao longo de todo o processo de elaboração deste trabalho.

Às meninas do Pensionato da Dona Amélia, especialmente a Carolina, Thaís, Beatriz e Fernanda, pela atenção, pelo incentivo e pelos momentos de muitas risadas. Sem a amizade e a companhia de cada uma delas, seria difícil aliviar a saudade de casa e a pressão dos prazos.

A todos os meus amigos, em especial, às meninas da graduação e da pós-graduação, Adelaide, Michele, Camila, Maraíza, Juliane e Carollina, por sempre se preocuparem comigo e me atenderem prontamente em todas as ocasiões.

"É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas."

Machado de Assis
Dom Casmurro

Sumário

Prefácio
Mais que capinhas e anquinhas: a representação das viúvas nos contos machadianos do *Jornal das Famílias*

Este livro é resultado da dissertação de mestrado de Jaqueline Padovani da Silva, intitulada *"Desta para a melhor":* a presença das viúvas machadianas no *Jornal das Famílias*, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp/São José do Rio Preto, sob minha orientação.

Escrever este prefácio traz-me, pela segunda vez, o prazer de dar a público um estudo utilíssimo e muito bem realizado. A contribuição ao conhecimento dos contos que Machado de Assis publicou no *Jornal das Famílias*, periódico que Baptiste-Louis Garnier publicou entre 1864 e 1878, é de grande valia, pois, no recorte efetuado a partir da leitura e análise desses cerca de oitenta contos, coloca-se em destaque a presença das personagens femininas de maior mobilidade na sociedade brasileira do século XIX: as viúvas. Elas são, em vinte e um dos contos, casadoiras, experientes, arrependidas, regeneradoras, fiéis ao luto, mártires, coquetes, autônomas, resignadas, entre outras categorias, mas, principalmente, todas elas criam condições para que Machado de Assis, ao longo desses anos tão fundamentais à sua formação como prosador ficcionista, compreenda e represente de que maneira as mulheres poderiam ser dotadas de alguma mobilidade no universo patriarcal e paternalista do Brasil imperial. Afinal, como diz Roger Chartier, a Literatura,

enquanto testemunho de uma época e de suas mentalidades, não é um documento, mas um objeto histórico que auxilia o estudo do passado.

Portadoras de certa experiência de vida em relação às heroínas solteiras e de uma liberdade infinitamente maior do que aquela conferida às casadas, cada uma dessas viúvas pode, a depender de sua situação financeira e condições do luto, atuar em uma cena na qual lhes é conferida uma maior atividade em relação à gestão de sua vida e seus bens. A partir desses contos, as viúvas dos outros tantos contos e romances machadianos passam a atravessar a integralidade de sua prosa de ficção, sempre abundantemente, e carregando consigo o sentido da resistência.

Em um sistema rigidamente constituído, é nas ranhuras e nos pequenos vazios que se localiza a possibilidade de movimentação dos valores e das hierarquias. Sutilmente, como no caso dos escravos e agregados – personagens analisados pela crítica machadiana como marcas das contradições ou lutas internas de um sistema político econômico em que vigiam e conviviam ideologias divergentes –, as viúvas trazem, na sutileza, a sua marca. Pequenos gestos, olhares, o direito ao silêncio, discretas manipulações, tudo conjugado a certa autonomia financeira – esses são os quadros de que se vale o escritor na análise dos pontos de fatiga de um material excessivamente distendido.

Além da questão da representação, outro aspecto de grande interesse do trabalho é que a análise traz à luz o diálogo dos contos machadianos com o periódico em que foram publicados, mais uma vez retomando a lição da história cultural, via história do livro e do impresso, que nos mostra que os escritores escrevem textos, mas, antes mesmo da recepção deles pelos leitores, os sentidos já começam a ser fixados por meio dos aspectos materiais e editoriais de sua publicação. Assim, de perfil conservador, maiormente dirigido ao público feminino, o *Jornal das Famílias*, por meio desses contos, fala diretamente às suas leitoras, que se reconhecem nos moldes e figurinos publicados pela revista, descritos nos contos, nas capinhas dos vestidos e nas anquinhas das saias. Ao mesmo

tempo, diante da possibilidade de enfrentar estruturas engessadas, solteiras, casadas e viúvas buscam caminhos para flexibilizá-las, de olho no resultado de suas ações como realização de seus desejos.

Finalmente, o livro de Jaqueline Padovani da Silva, por meio também de competentes análises dos textos literários em si, traz importante contribuição aos estudos machadianos.

Vida longa às viúvas, ou, ao menos, ao estudo delas.

Lúcia Granja

Introdução:
As enlutadas machadianas

O *Jornal das Famílias* (1863-1878), periódico de propriedade do francês Baptiste-Louis Garnier, teve como um dos principais colaboradores a figura do então jovem Machado de Assis. Ao longo dos dezesseis anos de circulação da revista, o escritor contribuiu com ao menos uma composição literária veiculada em cada número do impresso. Em algumas edições, três ou mais textos machadianos aparecem publicados na folha familiar, assinados com o nome do próprio autor ou com um dos seus pseudônimos.

Para além do âmbito das produções periódicas de Garnier – ou seja, tomada a proporção de toda a imprensa do XIX –, já está mais do que comprovada a amplitude da carreira de Machado na literatura e, de forma mais extensa, no campo das ideias e das artes de modo geral. O artista produziu obras de relevo na dramaturgia, na poesia, no jornalismo, na crítica, na crônica, no romance e nos contos. No que concerne a este último gênero, é oportuno observar as considerações de Massa (2009) acerca do interesse machadiano nutrido por tal "espécie" das letras.

Para o estudioso, o entusiasmo de Machado de Assis em relação à produção de contos tornou-se perceptível a partir de 1864, quando o então jornalista começou a publicar narrativas breves na revista de Garnier. Não se pode esquecer, todavia, que, antes da

participação do escritor no *Jornal*, ele já produzia contos para outros veículos de informação, como a *Marmota Fluminense* (*A Marmota*) e *O Futuro*.[1]

Apesar do trabalho anterior de Machado em outros periódicos, a atividade dele como contista, segundo o que se pode depreender dos comentários supracitados de Massa (2009), foi significativamente fomentada desde que passou a atuar como colaborador do *Jornal* de B. L. Garnier. Se o veículo de circulação de informações familiar funcionou, de fato, como um tipo de "laboratório" para Machado de Assis no tocante à sua vasta produção de contos, não se pode afirmar com absoluta convicção. O que se nota é que, por serem textos que remetem ao início da carreira literária do artista – décadas de 1860 e 1870 –, muitos deles já apresentam, mesmo que com menos destreza, o tom de deboche e de ironia que tanto caracterizou a maturidade do escritor, marcada pela publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1881, e de *Papéis avulsos*, em 1882.

Conforme a reflexão de Schwarz (1977), a primeira fase dos romances de Machado de Assis pende para a linha familiar, com o provável objetivo de expor uma ligação mais verossímil com a realidade paternalista e ainda conservadora do Brasil da época. Em direção similar, os contos do autor que circularam pelos números do *Jornal*, ainda que possam conter doses camufladas de sarcasmo, também se inserem nessa temática mais atrelada à tradição da família e à ordem implicada e estabelecida por tal instituição. A frequência de assuntos associados a tópicos mais comedidos e moderados também se justifica pela procura de Machado por temas que, naquele período, pudessem, no que se refere aos textos veiculados em revistas e lidos principalmente por mulheres (caso do impresso destacado), satisfazer aos "interesses imediatos de suas

1 Cf. iniciativa de Marta de Senna que visa à disponibilização virtual de grande parte da obra "contística" machadiana. Disponível em: <http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos.htm>. Acesso em: 23 ago. 2013.

leitoras", centrando-se, de forma mais explícita ou mais indireta, "no amor e no casamento" (Gledson, 2006, p.40).

Dentro da conjuntura de moralidade e de moderação apregoada pelos padrões do paternalismo, não se pôde deixar de verificar que o espaço que cabia ao público alvo majoritário do *Jornal* – a saber, a mulher oitocentista – era, de certa maneira, limitado à supremacia da figura do pai ou do marido. É indispensável ressalvar, contudo, que o fechamento desse esquema familiar centralizado na autoridade masculina podia sofrer trepidações decorrentes de uma condição civil muitas vezes assumida pelas damas: a viuvez.

Em virtude de a obra relacionada à primeira fase[2] de Machado de Assis ir ao encontro de aspectos condizentes com a realidade brasileira, o estado de submissão geralmente conferido às mulheres não deixou de ser retratado nas narrativas do artista. Da mesma forma, as viúvas não escaparam do atento e curioso olhar do escritor.

Após esta breve introdução acerca do trabalho machadiano para o periódico "das famílias" e da aproximação dos primeiros contos do Bruxo do Cosme Velho[3] à temática, pautada na busca pela verossimilhança em relação ao cotidiano brasileiro,[4] é preciso explicitar que o estudo que originou este livro pretendeu analisar a contribuição de Machado de Assis na folha produzida e vendida pela Livraria Garnier, a partir de um recorte que se centralizou nas personagens viúvas arquitetadas pelo artista que perpassam as narrativas publicadas ao longo dos dezesseis anos de "vida" do impresso. Objetivou-se, pois, examinar se as mulheres da ficção machadiana tomadas pelo falecimento do esposo ultrapassam, de acordo com as suas possibilidades, os limites sociais impostos não

---

2 Consideram-se aqui também os contos de Machado veiculados no *Jornal das Famílias*, e não somente os romances do escritor.

3 Epíteto cunhado por Carlos Drummond de Andrade para fazer referência a Machado de Assis.

4 Por mais que a realidade do país pretendesse se mostrar liberal e compatível com os ideais modernos da Europa, ela era sustentada por uma base tipicamente escravocrata e paternalista.

só pelo próprio esquema do "paternalismo conservador" da sociedade, mas também pelas convenções do casamento.

A fim de sustentar a análise das viúvas presentes nos contos de Machado divulgados no *Jornal*, foi necessário esquadrinhar, a princípio, o alcance e o alicerce da sociedade paternalista do país para chegar ao estudo da estruturação da família oitocentista e, por extensão, dos matrimônios consagrados no XIX brasileiro. As informações sobre os consórcios estabelecidos nos Oitocentos propiciaram obter um panorama da posição da mulher nos núcleos familiares e da condição de liberdade e de autonomia que a viúva podia assumir, na maioria das vezes.

A partir do gancho proporcionado pelas pesquisas alusivas ao casamento, aprofundou-se a investigação dessa matéria, mediante o foco que o próprio *Jornal das Famílias* cedeu às núpcias do período. A verificação da imagem que a revista construiu acerca da mulher e do matrimônio direcionou o trabalho para o exame da posição da viúva na sociedade brasileira oitocentista. Além de ter sido averiguada a condição de viuvez na época – disposições normatizadas por um aparato constitucional –, destacou-se, em sequência, o enfoque dado pelo próprio periódico às figuras de luto e, finalmente, o tratamento dispensado por Machado de Assis às personagens femininas cujos esposos, após terem partido "desta para a *melhor*",[5] promoveram uma condição de vida mais vantajosa para elas, marcada pela independência e pelo livre-arbítrio.

5 Como foi feita referência ao título deste livro, cabe um adendo ao eufemismo que o marca: se Brás Cubas tiver mesmo razão no que afirma sobre o desabafo e a liberdade da morte (Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, capítulo XXIV, p.70), os maridos falecidos podem até ter usufruído uma situação vantajosa propiciada aos defuntos, mas não se pode negar que algumas esposas, no XIX, também se viram mais "livres" após a viuvez. Ainda sobre o título, não se pode deixar de realçar que mesmo que o uso da expressão eufêmica "partir desta para a melhor" tenha sido utilizado para fazer referência à possibilidade de a viúva do século XIX também ter rumado "para uma melhor", é necessário ter em mente que não foram todas as mulheres que adquiriram autonomia e poder após o falecimento dos esposos.

Especificamente sobre as viúvas observadas ao longo dos números do periódico, é imprescindível expor e discriminar a constituição do *corpus* avaliado e obtido a partir da produção de Machado. Todos os 80 contos tradicionalmente atribuídos ao escritor foram verificados, com o intento de descobrir a presença da viúva em cada trama. Do total de narrativas conferidas, constatou-se que 37 textos contemplam a representação de ao menos uma personagem feminina enlutada. Apesar da expressividade do número obtido, constatou-se que certos escritos, dentro da parcela (quase metade) de produções com viúvas, não contam com o protagonismo de tais figuras.

Geralmente, nos casos de menor relevo assumido pelas mulheres de luto, as viúvas figuram apenas como personagens que se mostram em poucos momentos da história e que não ostentam profundidade dramática. Na maioria das circunstâncias em que se tem uma enlutada "de pouca monta" para o conto, ela representa a mãe, a tia ou outra parenta do protagonista. Há situações, inclusive, em que a viuvez da personagem é somente sugerida, como ocorre na narrativa "Quem boa cama faz...", seriada entre os meses de abril e junho de 1875.

No caso das viúvas mais expressivas, observou-se a presença de tais personagens em 21 textos, dentre os 37 mencionados. Nessas situações, foi realizada uma análise específica de cada uma das mulheres de luto, o que propiciou verificar a existência de predicados compartilhados entre algumas figuras examinadas.[6] A existência de atributos comuns levou à categorização das viuvinhas de acordo com a qualidade mais saliente apresentada por cada uma delas. Seguindo esse parâmetro, formularam-se as seguintes "classes" de senhoras oitocentistas com esposos falecidos: viúvas casadoiras, experientes, arrependidas, regeneradoras, mártires, coquetes, autônomas e resignadas. Cabe evidenciar que nem todas as cinco categorias exibiram um grupo numeroso de representantes (em al-

6 Dada a pouca expressividade das demais viúvas, importa especificar que o estudo que originou este livro apenas realçou as mulheres que assumem maior "peso" dramático para a narrativa.

guns casos, ocorre apenas uma viuvinha por classe), mas três delas, ao menos, tiveram um volume significativo de personagens.

O compartilhamento de algumas características entre as viúvas de Machado não é de admirar, uma vez que pode ser justificado pelas próprias circunstâncias do contexto em que as obras se inserem – na maioria das vezes, o cenário narrativo é o Rio de Janeiro conservador do Império. Mesmo assim, a categorização proposta não deve ser tomada como uma tentativa de reduzir a produção machadiana a compartimentos estanques e absolutos. Longe de uma pretensão absurda de engessar as viúvas de Machado de Assis, o que se objetiva, por meio dos grupos em que foram reunidas as personagens, é a facilitação do estudo das mulheres analisadas.

Em resumo, deve-se esclarecer, uma vez mais, que a divisão das figuras sobre as quais se debruçou o estudo do qual se originou este livro revela um propósito analítico. Embora se tenha trabalhado com categorias, não se pode deixar de enfatizar que cada uma das viuvinhas apresenta singularidades que ultrapassam (e muito!) uma simples classificação. Em função dessas particularidades, não deixará de ser apresentada, no terceiro capítulo, uma análise específica, ainda que breve, de cada uma das personagens femininas enlutadas.

Para finalizar estas primeiras linhas sobre os rumos do nosso trabalho e deste livro, é necessário frisar que, como uma espécie de continuidade à proposta de exame das viúvas machadianas, intenciona-se, em ocasiões futuras, dar destaque às figuras de luto presentes nos romances do escritor, haja vista a expressividade dessas personagens nas suas narrativas mais extensas e mais conhecidas. Segundo Stein (1984):

> A figura da viúva aparece com frequência na obra de Machado de Assis, contudo não há nenhuma abordagem mais aprofundada deste fenômeno nos autores que se ocuparam dele. Convém portanto se deter um pouco na tentativa de achar o porquê de serem viúvas mais ou menos um quinto das figuras femininas [nos romances] desse escritor.

Conforme pontua a pesquisadora, portanto, existem nove ou mais viuvinhas, em um total de 46 personagens femininas que "habitam" os romances de autoria do artista fluminense. Tais valores demonstram, associados aos 37 textos com viúvas (de um total de 80) do *Jornal* de Garnier, certa regularidade e – poder-se-ia arriscar – certa curiosidade de Machado por essas mulheres. Para conhecer um pouco mais sobre as enlutadas, nada mais natural do que começar a investigação pelas primeiras[7] produções de Machado de Assis enquanto contista. Que venham, pois, as viúvas "das famílias"!

7 É preciso ressalvar, entretanto, que a obra machadiana composta por contos teve início um pouco antes do *Jornal das Famílias*, em outros impressos periódicos, como a *Marmota Fluminense* e *O Futuro*.

1
Empreendimento matrimonial: uma lição mercantil

Imagens do século: em busca de transgressões ao estereótipo

Ao pesquisar sobre o Brasil oitocentista, é inevitável reconhecer as imagens de passividade e de pureza usualmente destinadas à mulher do período. Seguindo a tradição, atribuem-se às figuras femininas dos Oitocentos rótulos associados a noções de fragilidade e subserviência, o que acaba por favorecer a instauração de estereótipos que, embora possam proceder em muitas ocasiões, não se fundamentam em todos os casos.

A respeito dos papéis reservados às mulheres do século XIX, é possível que se reconheçam verdades e mitos nas constatações feitas pela historiografia clássica, cujas instruções foram difundidas mediante o auxílio de grande parcela dos romances ambientados na época. Sobre essa relação entre ficção e história, é imprescindível expor, aqui, o posicionamento que assumimos no trabalho que originou este livro.

Embora a literatura, enquanto testemunho de uma época e de suas mentalidades,[1] não tenha a validade objetiva de um documen-

---

1 A história das mentalidades compreende sempre a noção de coletividade e opõe-se, portanto, à história intelectual clássica, que evidencia as ideias indi-

to, ela apresenta estatuto de objeto histórico (Chartier, 2011, p.116) que auxilia o estudo do passado. Há algumas décadas,[2] inclusive, discute-se a relevância das características narrativas presentes na história.

Segundo Chartier (2002), embora constitua um empreendimento difícil e quase à beira de um vazio, entender a relação entre o discurso literário e as práticas sociais é de extrema importância para a compreensão do passado, do presente e do futuro. Dentro dessa associação, consoante o autor, cabe à História estabelecer diálogos com outras fontes que não sejam apenas estruturais e estatísticas, o que abre espaço, certamente, para as áreas da Filosofia, da Sociologia e da Literatura.

O autor reitera, ainda, a diferença entre o regime da narrativa de ficção e o da história, ao destacar o relativismo e as formas metafóricas da linguagem literária, mas não deixa de pontuar a possibilidade de o texto artístico, por meio de descrições e reproduções, conferir credibilidade à representação histórica de determinado cenário (Chartier, 2011).[3]

Paralelamente a esse raciocínio, salienta-se o poder da literatura de apreender "a energia das linguagens, dos ritos e das práticas do mundo social" (id., ibid., p.96). A assimilação estética dessa energia advinda da sociedade estimula a ligação da obra literária com a época representada. Essa mesma força, contudo, ao mesmo tempo que pode impulsionar uma abertura para o processo de criação estética, pode transformar as percepções e as experiências dos leitores.

Conclui-se que as representações que a literatura estabelece da história são derivadas do próprio mundo social – apresentam fun-

---

viduadas do sujeito. Para Chartier (2002), a mentalidade é sempre coletiva e "regula, sem que eles o saibam, as representações e os julgamentos dos atores sociais" (p.35).

2 Merecem ser mencionadas, aqui, as contribuições de Michel de Certeau e Paul Ricoeur.

3 É possível, mediante o estudo de Chartier (2011), relacionar os conceitos de testemunho e de memória à noção de ficção, uma vez que o texto literário também apresenta estrutura pautada na confiança estabelecida entre o leitor e o narrador.

damento, portanto –, mas podem ser responsáveis, como é de praxe nas produções artísticas, pela instabilidade do sentido da narração, o que, basicamente, impede o alçamento do texto literário à posição de documento histórico oficial. Esse último fator, entretanto, não anula a importância do papel de testemunho da ficção em relação à história.

Na pesquisa que realizamos, para embasar a conveniência de estabelecer vínculos entre a composição literária e a história, é necessário pontuar que as lições de Candido (1985), em *Literatura e sociedade*, também são imprescindíveis para que se torne patente o valor da busca por relações entre a análise estrutural do trabalho de arte e os fatores sociais que o circunscrevem. De acordo com o pesquisador, o elemento social consiste em um dos diversos agentes (incluem-se entre eles as dimensões de cunho psíquico, religioso e linguístico) que contribuem para a composição da estrutura da obra. Justamente por isso, ele não deve ser tomado como um aspecto puramente externo, haja vista a sua relevância como determinante de valores estéticos. Percebe-se, portanto, que Candido (1985, p.7) considera muito mais produtiva uma crítica que se pretenda integral e não se limite a visões unilateralmente formalistas, sociológicas, psicológicas ou linguísticas.

Justificado o entrecruzamento dos fatores sociais com os elementos estéticos, cumpre mencionar que a nossa pesquisa pretendeu, por meio de uma perspectiva centrada na história cultural, verificar a possibilidade, dentro do âmbito literário, de transgressão da ideia de sujeição da mulher oitocentista frente à figura do "chefe de família". Dessa forma, neste capítulo, serão abordadas algumas questões acerca do contexto matrimonial oitocentista, para que se possa, com isso, sopesar quais eram as limitações sociais impostas pela instituição do casamento e quais eram as possibilidades conferidas às viúvas, no que se refere à suplantação dos códigos de conduta conjugal. É necessário esclarecer, entretanto, que será dedicado, mais adiante, um capítulo exclusivo para tratar das particularidades aplicáveis à condição da viuvez feminina, principalmente no tocante à produção periódica de Machado de Assis veiculada no *Jornal* de Garnier, entre 1863 e 1878.

Família e sociedade: "a subordinação do universo a um nariz somente"[4]

A conduta social da elite oitocentista brasileira pautou-se nas aparências e na preservação de uma moral de superfície. Machado de Assis, atento às peripécias do decoro social e dos paradoxos individuais, parecia observar o comportamento humano que, como é narrado em *Brás Cubas*, obriga o indivíduo "a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência" (*Memórias póstumas*..., cap. 24, p.71).

O rigor dos bons costumes era ainda mais intenso com relação às mulheres do XIX, dada a própria posição subalterna que a grande maioria das filhas e esposas ocupava diante da ideologia e das práticas conservadoras do paternalismo brasileiro. O "olhar da opinião" – aquele "olhar agudo e judicial" que, para o defunto-autor Cubas, podia muito bem expressar a recriminação pungente dos vivos em relação a tudo o que se passava na sociedade (*Memórias póstumas*..., cap. 24, p.71) – recaía, portanto, com mais intolerância, sobre as senhoras de família. Diante dessa conjuntura repressiva e falocêntrica, restava a elas (ou, ao menos, a muitas delas) a preservação do paradigma de resignação e bondade bastante característico da mulher da época.

Tanto em virtude de o *corpus* do estudo que originou este livro contemplar um periódico cujo título já explicita o direcionamento ao público familiar, quanto em razão de esse mesmo objeto de análise se inserir no contexto paternalista circunscrito ao Brasil do século XIX, é imprescindível um exame das condições e das evoluções da família e, mais ainda, do próprio conceito de paternalismo que aqui vigorou durante o período em estudo.

A noção de família sofreu, na sociedade brasileira, mudanças significativas no que diz respeito à organização. Seguindo essa linha de raciocínio, é imprescindível ter em mente que, por corresponder

---

4 O subtítulo desta seção foi extraído de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (cap. 49, p.100).

a uma instituição que abarca determinado grupo de pessoas, é natural que a esfera doméstica remeta a uma estrutura de poder.

No Brasil, a princípio, a composição de um quadro familiar resultou, basicamente, da incorporação e da adaptação de modelos portugueses tomados, por sua vez, do Direito Romano, segundo o qual a autoridade máxima da família deveria recair sobre uma figura masculina considerada como "chefe" ou "cabeça". Consoante as diretrizes traçadas e legitimadas pelas normas clássicas da Roma Antiga, cabia ao pai a consumação do designado pátrio poder, cuja responsabilidade consistia em estabelecer e dar as ordens a todos os indivíduos compreendidos pelo campo familiar.

Como consequência da aplicação do sistema jurídico lusitano aos domínios brasileiros, vigoraram, na maior colônia portuguesa, as Ordenações Reais,[5] constituídas, sequencialmente, pelas Ordenações Afonsinas (1446), Manuelinas (1521) e Filipinas (1603). Estas últimas são as que mais interessam para a compreensão da família oitocentista em foco neste livro, uma vez que os preceitos que nortearam a tradição jurídica nacional do século XIX foram embasados sobretudo nelas.

Até a instauração do Código Civil de 1916, as Ordenações Filipinas compuseram o corpo de normas legais do Brasil. Dentro dos parâmetros estabelecidos por essas leis, estavam as regras que deveriam ser seguidas por todas as instituições familiares e, mais ainda, por toda a sociedade, posto que o escopo da "legislação real" – disposta em cinco livros – traçava preceitos que não se restringiam aos casos de família, mas envolviam assuntos religiosos, trabalhistas, econômicos e políticos de forma muito mais abrangente.

Em virtude das normas preconizadas pelas cartas jurídicas das Ordenações, introduziu-se em território nacional a base de uma

5 Documento jurídico composto basicamente por cinco livros em que foi reunida a legislação que vigorou no Brasil Colônia, no Primeiro e no Segundo Reinado e, ainda, em partes da República Velha. Interessa observar que as mesmas Ordenações Reais que compuseram o corpo legislativo brasileiro existiram em Portugal e que, apesar do processo de independência do Brasil, não houve ruptura com o direito civil português até o ano de 1916.

"sociedade patriarcal-paternalista". Obviamente, não foram apenas os comandos impostos pelo complexo das Leis Filipinas que determinaram a introdução e o desenvolvimento do patriarcalismo no Brasil. Podem ser apontados inúmeros fatores que, associados à legislação, favoreceram a instalação de uma estrutura inicialmente patriarcal em solo brasileiro, dentre eles, a organização econômica de base agrária, latifundiária e escravocrata que se observava no país (Samara, 1983).

Dentro do universo patriarcal, costuma-se representar a família brasileira de outrora como tendo sido detentora de uma autoridade máxima ao redor da qual orbitavam os dependentes. A tradição historiográfica, contudo, ao tomar como referência estudos clássicos sobre as sociedades senhoriais – como os de Gilberto Freyre e os de Oliveira Vianna –, acabou por equiparar o conceito de família patriarcal ao de família extensa.

Na verdade, a noção de patriarcalismo não implica, necessariamente, a incorporação quantitativa de membros ao núcleo familiar. O que parece ocorrer, nas definições comumente utilizadas acerca de família patriarcal, é a expansão do conceito que certos teóricos atribuíram a um contexto específico: o da sociedade colonial limitada ao campesinato.

Na conjuntura senhorial descrita e estudada por Freyre, por exemplo, o patriarcalismo abrangia uma esfera doméstica abastada, composta por membros cujos laços familiares excediam o limite da consanguinidade e da afinidade. A família patriarcal – agrária e escravocrata –, portanto, era representada por um núcleo central ("chefe", esposa e descendentes legítimos) e por uma espécie de camada periférica em que se inseriam parentes, filhos ilegítimos ou de criação, afilhados, amigos, agregados, serviçais e escravos (Samara, 1983).

Conforme aponta Barickman (2003), é inegável que haja, na produção de Gilberto Freyre, tanto em *Casa-grande & senzala* quanto em *Sobrados e mucambos*, referência central ao patriarcalismo brasileiro, mas, nas duas obras, não ocorre de modo explícito a definição

de "família patriarcal". No prefácio à primeira edição do livro de 1933, Freyre somente sugere, mediante a noção de "casa-grande", o amplo alcance que compreendia o patriarcalismo presente na vida familiar dos distritos açucareiros localizados no Nordeste do Brasil entre os séculos XVI e XIX:

> A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao *pater familias*, culto dos mortos etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o "tigre", a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa casa de misericórdia amparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos. (Freyre, 1992, pref. à 1ª ed., p.53)

Para Barickman (2003), não se pode dimensionar, apenas a partir dos trabalhos de Freyre, qual era a "medida" exata que cabia às famílias patriarcais, mas é possível depreender que tais instituições abrangiam uma rede de membros que geralmente ultrapassava os limites dos laços de sangue e de afinidade. Essa extensão, entretanto, deve ser associada – mesmo que talvez não de modo exclusivo – ao patriarcalismo do Nordeste brasileiro, como expressão dos latifúndios escravocratas das sociedades senhoriais.

Sobre a contribuição freyriana, também é de suma importância frisar que, em *Casa-grande & senzala*, emerge a ideia fulcral de que a formação das famílias pautada no patriarcalismo (com nuanças paternalistas que, aos poucos, suplantaram o veio patriarcal) possibilitou a colonização portuguesa do Brasil e, mais ainda, a verdadeira formação social do país:

> A família [patriarcal], não o indivíduo, nem tampouco o Estado, nem nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o

> grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América. (Freyre, 1992, p.19)

É inegável que realmente houve no Brasil famílias patriarcais extensas. Com base nessas evidências, entretanto, não se pode concluir que todas as instituições familiares de cerne patriarcal eram de extensão considerável, tampouco se pode afirmar que todas as famílias brasileiras eram centradas no regime pautado no patriarcalismo. A constatação dessas diferenças é o que diversos teóricos contemporâneos buscam ressaltar, dentre eles, Samara (1983, 1989) e D'Incao (1989, 2006), que escreve:

> [...] basta lembrar que Gilberto Freyre não teve a intenção de desenvolver uma teoria geral de família e que suas ideias sobre o passado são limitadas à família senhorial. Mesmo assim, ele se tornou o autor mais influente nos estudos subsequentes de família no Brasil. *Isso se vê especialmente na adoção e no uso, por outros autores, da expressão "família patriarcal", a qual se tornou parte de nosso vocabulário cotidiano: ela veio a associar-se à visão de nosso passado como tendo sido patriarcal no sentido da família senhorial estudada por ele.* Devo ressaltar que, no meu entender, foi a utilização da obra de Freyre que a tornou problemática; essa obra, se entendida dentro dos limites colocados pelo autor, é um excelente trabalho sobre o passado. (D'Incao, 1989, p.60, grifos nossos)

Pode-se concluir, a partir do exposto, que a ideia que se tem de família brasileira apresenta variações de acordo com a região analisada, com o período recortado e com outras circunstâncias particulares a cada grupo familiar. Dessa maneira, a noção de patriarcalismo extenso estudada por Freyre particulariza-se ao Nordeste do período do ciclo da cana-de-açúcar e não deve, de tal modo, ser generalizada para todo o cenário brasileiro.

Contudo, embora seja imprescindível refinar as variantes e as singularizações das análises sobre a família oitocentista, não se pode negar que, dentro do contexto circunscrito ao XIX brasileiro, houve ao menos, até a abolição da escravatura, em 1888, a preservação de uma estrutura familiar predominantemente patriarcal-paternalista (em sua acepção mais abrangente) no país.

É possível nuançar as ideologias relacionadas ao cenário de dominação e de exploração social, porque houve, aqui, tanto características próprias do patriarcalismo quanto propriedades de cerne paternalista. A estrutura patriarcal – marcada pelo conservantismo, pela deferência no interior da família e pelo respeito à hierarquia dos níveis sociais – aproxima-se mais da velha aristocracia rural, bastante atrelada à origem da sociedade brasileira. Paulatinamente, a necessidade de modernização e a busca pelo lucro impulsionaram a combinação entre métodos ainda patriarcais e ideias paternalistas.

Basicamente, em termos de diferenciação, deve-se salientar que o patriarcalismo se prende à noção de preservação dos papéis fixos na sociedade, ao passo que o paternalismo se caracteriza pelo teor progressista e pelos conceitos mais centrados na reciprocidade contratual entre soberanos e subalternos, haja vista a busca de tal ideologia pela justificativa e pela disciplinação dos esquemas exploratórios de trabalho (Lago, 2007). Apesar da inserção do *ethos* paternalista em solo pátrio, a existência de um regime mais benevolente e harmônico não superou, de forma absoluta, as raízes patriarcais do Brasil. As marcas da dependência e das assimetrias sociais permaneceram por detrás do benefício da proteção dado pelos proprietários. Desse modo, o que ocorreu na sociedade foi a presença de uma visão patriarcal-paternalista ou de um "paternalismo conservador", como enfatiza Schwarz (1977). Dentro do sistema familiar, inclusive, mesmo que as relações tenham se tornado um pouco mais sentimentais com o passar do tempo, a noção de "chefe" ou de "cabeça" permaneceu no seio da instituição.

Partindo dessa ideia, evidencia-se e adota-se o conceito trabalhado por Schwarz (1977) e por Chalhoub (2003) a respeito do sistema de paternalismo que vigorou no Brasil. O primeiro autor

discute os impasses e as contradições que marcaram e desequilibraram a vida ideológica do Segundo Reinado "paternalista", ao passo que o segundo procura explanar a noção de paternalismo a partir do romance *Helena*, de Machado de Assis.

Para Schwarz (1977), as impropriedades do pensamento nacional oitocentista decorreram, em grande parte, do contrassenso de ideias concorrentes. Em síntese, a ambivalência moral entre a doutrina burguesa e a paternalista, além da dissonância entre o liberalismo e a realidade escravocrata, produziram desacordos centrados na representação do Brasil e na constatação do cenário social.

Basicamente, tentava-se aproximar o país de um modelo europeu, moderno e liberal, embora o cotidiano da nação ainda estivesse atrelado aos padrões latifundiários, escravistas e paternalistas. As "ideias fora do lugar",[6] por conseguinte, produziram uma espécie particular de liberalismo (liberalismo à brasileira?) que, aliado ao espírito lucrativo capitalista, tentou, a duras penas, amenizar, em prol dos interesses da alta sociedade, a maioria das contrariedades coexistentes em solo pátrio. Em busca dessa tentativa de abafar os antagonismos e de fazê-los dar as mãos em benefício do lucro, nasceu a prova da particularidade "liberal" do Brasil: o mecanismo do favor,[7] que, segundo Schwarz (1977), foi responsável pela ori-

---

6 Expressão que confere título ao primeiro capítulo da obra *Ao vencedor as batatas*, de Schwarz.

7 Schwarz (1977) aponta que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes distintas: a do latifundiário, a do escravo e a do "homem livre" pobre. Esta última, em verdade, nada tinha de liberdade e podia ser caracterizada como composta por trabalhadores que não eram "nem proprietários nem proletários", mas cujo acesso à vida social e aos bens dependia "materialmente do *favor* de um grande". A política enfocada implicava, apesar do discurso do arbítrio, a obtenção de favores em troca de obediência, o que significa que os latifundiários concediam certos "benefícios" aos homens livres desde que estes se sujeitassem a receber determinadas ordens daqueles. Conforme o autor observa, atribuía-se, pois, "independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio etc." (p.18), na tentativa de consagrar ideias liberais – menos hostis do que o nexo escravista, portanto – que, em verdade, não procediam na prática.

gem de uma das classes sociais do império: a dos supostos homens "livres".

Paternalismo e política de favores, aliás, podem ser tomados como causa e efeito, respectivamente, da conjuntura política dos Oitocentos. Em poucas palavras, o poder dominante sobre a figura do agregado significava mais do que cooptação. Na verdade, muitas vezes, o indivíduo reprimido devia sujeitar-se à vontade senhorial do mesmo modo como um escravo o fazia. Entende-se, portanto, que o termo "homem livre" não era muito adequado ao peso da realidade.

De acordo com Schwarz (1997), a ideologia paternalista tratada em *Helena*, de Machado de Assis, por exemplo, preconizava que as relações entre as pessoas não deviam ser traduzidas pela sujeição, assim como as vantagens sociais e econômicas não deviam levar à conduta egoísta e interessada. Na prática, sabe-se que o funcionamento da sociedade daquele período não era tão impecável assim. Para o autor, os mais inferiorizados socialmente eram, na maioria das vezes, obrigados a aceitar a submissão e as condições de alienação.

> De fato, o paternalismo não autoritário e a riqueza mercantil desinteressada são, além de contradições em si mesmas, ideias que termo a termo atendem à situação de classe dos homens dependentes – oprimidos e desprovidos – e neste sentido restrito são destilações e negações de tais impasses. A separação, para fins de subtração, do elemento opressivo e interessado, conservando-se o quadro paternalista geral expressa-lhes também a falta de saída histórica. Enquanto ideologia, o ponto de vista é de baixo, e a vantagem é dos de cima. Consolam-se os dependentes pobres, afirmando o que as coisas deveriam ser e vendo reconhecida a sua afirmação, a qual produz uma imagem não antagônica da relação, aceitável e consoladora também para os de cima, que não vão se prender a ela, e através da qual as duas partes podem comunicar. O preço desta conciliação, em que imaginariamente as relações sociais se desalienam, é naturalmente a irrealidade. (Schwarz, 1997, p.98)

Já sob o ponto de vista de Chalhoub (2003), paternalismo era, genericamente, "a política de domínio que garantia a subordinação dos dependentes" (p.49) e que, em consequência, estava intimamente vinculada, como já foi possível perceber, à escravidão e à complexa política de favores. Com uma abordagem um pouco diferente daquela apresentada por Schwarz (1997), no entanto, o historiador destaca que a complexa noção que compreende o termo examinado pode, em certo sentido, abranger os esforços dispensados pelos oprimidos para a superação das repressões senhoriais, uma vez que o contexto paternalista atrelou-se mais a uma ideia de dominação irrestrita criada pelo soberano. Nas suas palavras, que também se referem à obra machadiana aludida:

> [...] já há cerca de três décadas de produção acadêmica na área de história social para demonstrar que, se entendido unicamente no sentido mencionado, o paternalismo é apenas uma autodescrição da ideologia senhorial; ou seja, *nessa acepção*, o paternalismo seria o mundo idealizado pelos senhores, a sociedade imaginária que eles se empenhavam em realizar no cotidiano. (Chalhoub, 2003, p.47, grifo nosso)

Ainda de acordo com esse historiador, o fato de, no século XIX, ter havido subordinação dentro da teia do paternalismo não implicou a passividade completa e universalizada dos subordinados, porquanto "a vigência de uma ideologia paternalista não significa a inexistência de solidariedades horizontais e, por conseguinte, de antagonismos sociais" (Chalhoub, 2003, p.47).

Ainda que com pontos de vista um pouco diferentes – e voltados, em certo momento, a uma mesma obra, *Helena* –, os dois estudiosos não podem negar que, de fato, muitos dominados tentaram buscar alternativas para amenizar os métodos opressivos dos dominadores. Isso não quer dizer, todavia, que eles não tenham precisado se humilhar por meio de sujeição total ou parcial.

De todas as formas, o que importa considerar, no caso, é a dimensão da prática paternalista que vigorou no contexto analisado

no estudo apresentado neste livro. Para tanto, não se pode deixar de destacar o papel das mulheres oitocentistas dentro desse quadro, tendo em mente que, se algumas ocupavam a posição de seres oprimidos pelo pátrio poder, outras eram detentoras, por ocasião de viuvez ou por outra circunstância, da autoridade máxima da família e das propriedades. Na função de figuras repreendidas pelo paternalismo, observamos, ao longo do trabalho, se elas sabiam posicionar-se sem a sujeição apática que se poderia esperar de uma mulher submissa. Em atitude dominante, por sua vez, analisamos o papel das viúvas, embora nem todas elas – em função de algumas leis e práticas sociais que vigoravam no período – pudessem dispor da autoridade antes ocupada pelo falecido esposo.

Diante de uma conjuntura dominada por figuras masculinas, muitos estudiosos, ao se referirem às mulheres do Brasil do século XIX, costumam apontar modelos de pureza e de resignação característicos de mães e esposas da época. Basicamente, pode-se atribuir o teor de tais pesquisas à presença inquestionável de diversos textos oitocentistas – em sua maioria, poemas ultrarromânticos – nos quais as personagens femininas eram exemplos de passividade diante da autoridade do pai ou do marido.

De forma ampla (porém, nada generalizada), a tradição literária dos Oitocentos priorizou, ao menos inicialmente, o retrato moralista da mulher tida como símbolo de delicadeza, civilidade, obediência e fidelidade. Nesse contexto, salienta-se a estética do Romantismo, que, em um primeiro momento de sua produção, representou a imagem feminina de maneira bastante próxima às formas de um anjo ou de uma santa. Essa tendência, demonstrada por muitos escritores românticos, auxiliou, evidentemente, a ideologia paternalista na construção de padrões de comportamento e de boa conduta que deveriam ser seguidos pelas mulheres do período.

A análise do *Jornal das Famílias*, propriamente, ajudou a corroborar a tese de que a representação feminina, no século XIX, era comumente associada às noções de resignação, pureza e bondade. A reprodução que tal impresso tradicionalmente conferia ao perfil da mulher de outrora buscava adequar-se à natureza conservadora e paternalista preconizada pelo próprio veículo, de maneira geral.

Ainda que a grande maioria das narrativas publicadas ao longo dessa revista tenha procurado priorizar a focalização estereotípica da mulher modelo – embora nem sempre tenha sido mantida a gravidade dessa perspectiva, como poderá ser constatado mais adiante –, foi a seção de poesias, em especial, que mais enfocou as donzelas de modo casto e angelical.

Não se deve deixar de sopesar, entrementes, que, ainda dentro da escola romântica, a mulher foi transformada em símbolo de sensualidade e, algumas vezes, de degradação. A figura feminina do Romantismo, portanto, não se limitou ao estereótipo de mulher-anjo ou de mulher-modelo. Ao contrário, também houve, nas representações desse movimento literário, a descrição de personagens mais complexas e mais inclinadas à satisfação de desejos pessoais.[8]

Em verdade, segundo Praz (1996), é inquestionável que, no mito e na literatura, sempre houve a reprodução de mulheres fatais, pois tanto as obras mitológicas quanto as literárias sempre procuraram espelhar, fantasticamente, os aspectos da vida real, e essa mesma "realidade" factual, por sua vez, nunca deixou de fornecer exemplos de feminilidade prepotente e cruel.

Para o autor, ainda que as mulheres fatais tenham sido representadas desde a Antiguidade Clássica – ou mesmo antes –, a escola romântica soube explorar essas figuras com maestria, visto que uma das características da época do Romantismo era a exposição, até o paroxismo, de certas interfaces femininas, como a pureza e a sensualidade. A beleza diabólica, a volúpia e a violência das paixões integraram, por conseguinte, os contornos mais tradicionalmente associados às "belas damas sem misericórdia",[9] dentre as quais podem ser mencionadas algumas personagens de Chateaubriand (Velléda), Eugène Sue (Cécily) e Mérimée (Carmen), por exemplo.

---

8 Essa abordagem "diferenciada" acerca da mulher também se deu na poesia, como se pode perceber na produção de Castro Alves chamada "O adeus de Teresa", em que a jovem chega a tomar proporções, aos olhos do eu lírico, de uma figura adúltera e depravada (Cf. Pereira, 2007).

9 Referência feita por Praz (1996) à composição poética "A bela dama sem piedade", de John Keats.

É preciso frisar que outros movimentos artísticos, contemporâneos da corrente romântica ou que sucederam a ela (ainda oitocentistas, portanto), também propiciaram a desconstrução da imagem de passividade até então conferida à mulher. Dentre as obras que, dentro do cenário brasileiro do século XIX, favoreceram a alteração do estereótipo engessado que cabia às personagens femininas, podem-se citar, além da produção de Machado de Assis, as *Memórias de um sargento de milícias*,[10] de Manuel Antônio de Almeida, e a tríade alencariana *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*.

Em meio a tantos retratos (na grande maioria, açucarados, poucas vezes "fatais") de figuras femininas tomadas como seres mais ou menos dóceis, não se pode considerar, contudo, que esse era um quadro comum e cabível a todas as damas da sociedade brasileira do século XIX. Por meio de constatações documentais, conclui-se que, desde o Brasil colonial, muitas mulheres recusavam-se a assumir somente o papel de mães e de esposas. De acordo com Samara (1989):

> Provavelmente, houve certo exagero dos estudiosos e romancistas ao estabelecerem o estereótipo do marido dominador e da mulher submissa. *As variações nos padrões de comportamento de mulheres provenientes dos diferentes níveis sociais indicam que muitas delas trouxeram situações de conflito para o casamento, provocadas por rebeldia e mesmo insatisfação.* No século XIX, entre outras razões, os casais se separavam porque os gênios não combinavam. [...] A par das poucas opções que restavam às mulheres na sociedade brasileira, desde o período colonial, a própria natureza do sistema patriarcal e a divisão das incumbências no casamento criaram condições para a afirmação da personalidade feminina,

10 Nas *Memórias*, inclusive, não foram apenas as mulheres que destoaram da descrição tradicionalmente articulada aos estereótipos conservadores. Os relacionamentos entre indivíduos de classes sociais mais baixas foram apresentados a partir de sugestões, de acordo com as quais os namoros eram tratados sem rigor e os amancebamentos, nas camadas inferiores, eram naturais (D'Incao, 1989, p.63-4).

> dada a sua influência direta junto à família. [...] *Não são raros os exemplos de mulheres que, por ausência do marido ou viuvez, zelaram pelo patrimônio da família, gerindo propriedades e negócios. Outras trabalharam na agricultura e nas pequenas manufaturas domésticas, contribuindo para o sustento da casa.* (p.105-6, grifos nossos)

Todo o exagero mencionado e discutido pela autora pode ser tomado como decorrente do convencionalismo e do padrão moralista preconizado pela doutrina rígida da fase enfocada e, mais especificamente, por certos veículos de circulação de informações (livros e periódicos) que costumavam ser item garantido nos lares das famílias brasileiras. Tal assunto, no entanto, será discutido mais adiante.

A confirmação de que, no Brasil, muitas mulheres não se curvaram diante da opressão imposta pelo contexto paternalista e de cunho conservador merece ainda uma nota: embora fosse papel masculino exercer a função de protetor e de provedor da família – o que conferia ao homem o dever de cuidar de assuntos econômicos e políticos externos à esfera doméstica –, era função da mulher zelar pelo governo do lar e pela assistência moral dos familiares. Dessa maneira, ressalta-se que, no domínio matrimonial, marido e mulher deviam desempenhar tarefas e cumprir com obrigações para o benefício de toda a família. Os papéis exercidos por cada um dos cônjuges, em suma, apesar de diferentes, tinham peso e relevância inegáveis: se ao homem cabia o exercício e a administração dos negócios, à mulher competia o controle e a direção da vida familiar (Samara, 1983).

Não se pode, portanto, deixar de reconhecer que as esposas também exerciam atribuições de grande responsabilidade, mesmo que "restritas" ao âmbito doméstico. Em decorrência do controle familiar realizado pelas mulheres, não é exagero pensar que os homens não detinham absoluto domínio sobre todos os assuntos da família. A autoridade feminina, nos casos concernentes ao governo do lar, não pode ser deixada de lado, ainda que todo esse papel cumprido pela mulher estivesse, sem dúvida, limitado pelos privilégios masculinos afiançados pelo regime paternalista.

No que concerne à elite do país, especificamente, também era função da esposa zelar pela imagem do marido e da família. Com isso, nota-se que, a partir do desempenho e da postura da mulher em determinados círculos de convívio social, podia-se, em um contexto regido pelas aparências, estabelecer a "qualidade" do grupo e do nível em que se enquadrava o casal. Para D'Incao (2006), pertencia à mulher (burguesa, no caso) o dever de alçar cada vez mais o *status* familiar:

> [...] *os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio.* Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, *embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido*. Esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público; esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social. (p.229-30; grifos nossos)

É interessante observar que o costume de atribuir à mulher a função de cuidar da imagem conjugal não era restrito apenas ao território brasileiro. Um estudo sobre a viuvez das senhoras oitocentistas de Montreal também destaca a mesma posição exercida pela figura feminina no que tange aos matrimônios da época em foco:

> As contribuições [das mulheres para a construção do novo lar] variavam de acordo com o nível socioeconômico, com a opulência familiar, com os costumes [de cada região ou de cada grupo doméstico, possivelmente] e com interesses individuais. As formas como as mulheres deviam contribuir nunca se restringiram a aspectos materiais. Hábitos, reputação, boa saúde e laços com parentes e com outras pessoas da cidade eram, em suma, qualidades que cruzavam os limites da classe, da religião e de características étni-

> cas – inestimáveis para quem possuía todos esses requisitos, mas um perigo de penúria potencial para aquelas que não os tinham.[11] (Bradbury, 2011, p.88, tradução nossa)

Outro fato que, dentro do cenário brasileiro, ajuda a desmistificar a passividade das esposas oitocentistas é que as mulheres, por conta da ausência ou da morte do marido, assumiam o controle e a gestão do patrimônio familiar. Nessas circunstâncias, o pátrio poder passava para as mãos da consorte enlutada, que se tornava, consequentemente, chefe da família ou "cabeça de casal" (Samara, 1983).

A transformação da mulher em autoridade máxima da instituição familiar foi uma verdade tanto no ambiente urbano quanto no rural. Como exemplo deste último, menciona-se um relato de viagem feito pelo reverendo Robert Walsh, em 1828:

> Entre os que subiam a serra, havia *uma senhora* com um criado. Vestia roupa de montar, colete de nanquim e um grande chapéu de palha amarrado, não debaixo, mas através do queixo. Cavalgou por longas estradas, *montada como um homem*, e, na cinta, *levava um par de pistolas*. Não era seguida, mas precedida por um negro vestido de libré, em outro cavalo, que era seu anunciador. Embora não se tratasse de pessoa musculosa, parecia grande e descuidada – apeava como homem diante de nós, sem o menor acanhamento. *Bebeu um copo de cachaça* na venda, para se fortificar contra o ar da montanha. Tornou a montar, examinou as pistolas para ver se estava tudo certo para qualquer eventualidade e partiu de novo, *protegendo a si mesma*. *As mulheres dos fazendeiros, frequentemente quando ficam viúvas, administram sozinhas as fazendas e os escravos, assumindo*

11 "Contributions varied of course with class, wealth, custom, and individual desires. The assets that women contributed were never only material. Skills, reputations, good health, and connections to kin and to others in the city were commodities that crossed the lines of class, religion, and ethnicity, invaluable for those who possessed them, a potentially dangerous form of penury for those who did not."

integralmente as responsabilidades dos maridos. (apud Leite, 1984, p.57, grifos nossos)

As viúvas que assumiam os encargos dos falecidos maridos deviam, no entanto, atender a uma série de exigências jurídicas para que pudessem, dentro da lei, transformar-se em autoridades responsáveis pela família. Dentro do alcance das Ordenações Filipinas, a tutela dos filhos e a administração do patrimônio passavam para as mãos maternas, embora todos esses direitos exigissem, da parte da viúva, uma série de deveres, como a comprovação de que era casada de acordo com os dogmas cristãos e de que ainda honrava a memória do esposo (Samara, 1989).

Era permitido que as viúvas contraíssem segundas núpcias, mas, para tanto, elas deviam, por respeito ao falecido, obedecer a um período de luto de cerca de um ano. Caso não se sujeitassem a respeitar esse intervalo de tempo, poderiam ser tidas como infames pela sociedade. As viúvas também precisavam demonstrar que cuidavam dos bens adquiridos e conservados pelos cônjuges, a fim de não correr o risco de serem acusadas de negligentes, o que faria que deixassem de deter o direito de administrar o espólio. Em resumo, elas perdiam o controle patrimonial se fosse comprovado que estavam, nas palavras das Ordenações, "desbaratando" a herança familiar.

Então, as viúvas brasileiras, desde os tempos coloniais, tinham direito à propriedade e podiam, consequentemente, gerir o patrimônio da família em virtude do falecimento do marido.[12] Deve-se destacar, no entanto, que os bens comandados pela nova "cabeça de casal" podiam ser dela retirados caso tal controle sofresse oposição por parte de parentes do sexo masculino – nesta situação, podia-se tentar comprovar o desrespeito da mulher a alguma disposição jurídica referente aos deveres de viúva – ou infringisse os domínios legais das Ordens Filipinas.

12 Cabia à própria viúva concretizar a partilha dos bens do esposo em prol dos herdeiros, que deviam receber parte da propriedade de direito das mãos da nova autoridade familiar.

Após a discussão a respeito da família oitocentista e de todas as implicações envolvidas nesse assunto (paternalismo, estereótipos e propriedade), chegou-se à conclusão, já adiantada por Schwarz (1977) e por Chalhoub (2003) e exposta no início desta seção, de que as relações familiares do XIX brasileiro eram sustentadas por meio da concentração de poder nas mãos de um indivíduo, fosse uma figura masculina – o que ocorria em escala muito mais ampla – ou uma figura feminina revestida de autoridade "patriarcal-paternalista". De uma forma ou de outra, as esferas da família eram regidas pela "subordinação do universo [particular a cada núcleo doméstico] a um nariz somente". Essa constatação, que toma de empréstimo a filosofia de Brás Cubas, é ainda mais bem explicada a partir das palavras do próprio historiador:

> [...] a contemplação do nariz não é a "sublimação do ser", como para o faquir, mas o próprio *centro de um ser político específico, historicamente constituído e datado* e que podemos apelidar, por comodidade, de classe senhorial vivendo o período de apogeu de seu poder e prestígio social no Segundo Reinado. (Chalhoub, 2003, p.74; grifos nossos)

Formalizadas algumas questões sobre o paternalismo, pode-se agora "deixar" esse tópico para adentrar, mais especificamente, na questão dos casamentos realizados no Brasil oitocentista. Como se verificará, o relevo paternalista não poderá ser abandonado, uma vez que analisar os matrimônios do século XIX implica discutir acerca da concentração da autoridade sobre um só membro familiar. Continuar-se-á, por conseguinte, no campo dos narizes.

A "pedagogia do casamento": códigos para a educação moral do matrimônio

Em todas as épocas, nem sempre o casamento foi sinônimo de amor. Em uma tradição que se iniciou no período colonial e estendeu-se pelo século XIX, as relações matrimoniais estavam muito

mais vinculadas a arranjos familiares feitos para a manutenção dos prestígios de classe do que a sentimentos amorosos nutridos, verdadeiramente, pelo casal.

Essa dissociação entre laço conjugal e amor romantizado inclusive pode ser articulada a um dos aspectos apontados pela crítica de Schwarz (1977) no que concerne ao descabimento das ideias liberais veiculadas em um Brasil completamente dominado por uma estrutura que, além de escravista, era sustentada pelo (nada liberal) mecanismo do favor. Em síntese, o que o autor evidencia é o conflito entre o modo como se representava o país em diversas obras da literatura e o verdadeiro processo social pelo qual passava a nação.

A "importação" do romance europeu para o Brasil representou uma tentativa frustrada e frustrante de adaptar para o contexto nacional as ideologias liberais que vigoraram em uma realidade moderna e conflitante em relação ao quadro conservador do Império. A ética dos romances, por sua vez, seguia os padrões liberais, que pregavam noções de independência e de subjetividade. Essa lógica, no entanto, não se mostrava condizente com a organização do país, uma vez que, segundo Schwarz (1977), "o nosso cotidiano regia-se pelos mecanismos do favor, incompatíveis [...] com as tramas extremadas, próprias do Realismo de influência romântica [europeizante]" (p.32).

Conclui-se, portanto, que a ideologia do romance brasileiro – forma estrangeira e, por vezes, inconciliável com a realidade sociopolítica daqui – não se aplicava à maioria das ocorrências matrimoniais do Brasil oitocentista. Em suma, o paralelo que se pode estabelecer entre a representação literária daquele período e a esfera conjugal é, pois, o antagonismo entre a ficção tropegamente liberal e a verdade do "objetivo contratual" dos matrimônios.

Os casamentos do século XIX, como se verá, não eram pautados na noção de liberalismo e de subjetividade, como também não o era a verdadeira conjuntura do país. Ao contrário, as relações nupciais estavam, em grande parte, mais associadas à visão de empreendimento e de aceitação social, o que obscurece qualquer resquício

do individualismo projetado pela ética importada do dito romance "liberal" brasileiro.

Segundo Samara (1983, p.42), os casamentos oitocentistas realizavam-se dentro de círculos preestabelecidos, de acordo com a definição de níveis sociais. Em resumo, não havia, na época, muitas uniões entre pessoas pertencentes a realidades socioeconômicas distintas. Desse modo, segundo a autora,

> [...] é possível estabelecer uma *íntima relação entre casamento, cor e grupo social*. Os matrimônios, que eram a opção de certa parcela da população, estiveram também preferencialmente circunscritos aos grupos de origem, representando a união de interesses, *especialmente entre a elite branca*. (p.42, grifos nossos)

A ênfase dada à informação de que os consórcios correspondiam, na maioria das vezes, à "união de interesses, especialmente entre a elite branca", objetiva salientar o funcionamento do mercado matrimonial do XIX, cujas engrenagens se centravam na conveniência das famílias e nos acordos entre os seus núcleos. O casamento realizado entre membros de grupos socioeconômicos equivalentes ou ao menos parecidos tinha por objetivo a ascensão social ou a preservação do *status* familiar (D'Incao, 2006). Justamente por essa razão, as uniões conjugais dificilmente eram concretizadas por vontade dos noivos, o que pressupõe que os casais fossem formados pela determinação dos chefes de cada família.

Destaca-se, portanto, que o caráter empresarial e mercantil conferido aos matrimônios era mais proeminente na elite (a princípio, agrária, depois, burguesa) do Brasil. A justificativa para tal fato parece já ter sido esclarecida: continuação – ou, mais precisamente, multiplicação – das riquezas dos noivos e, de forma mais do que óbvia, dos familiares deles.

Como mencionado, no início do século XIX, o que mais se levava em conta para a oficialização das núpcias eram as alianças políticas e econômicas das famílias. Com isso, os casamentos por amor eram bastante raros na sociedade brasileira. Em testamentos e até nas

obras literárias, era mais comum a referência à estima que cada cônjuge nutria pelo parceiro ou pela parceira, porquanto, na maioria das vezes, os noivos casavam-se tão somente por imposição dos pais.[13]

O amor somente adquiriu maior relevo no decurso dos Oitocentos, sobretudo com a introdução do discurso romântico. Antes, havia, sim, paqueras e namoricos entre os jovens (cf. Leite, M. M.; Massaini, 1989), mas tudo isso somente podia ser considerado fora da conjuntura matrimonial, cujas resoluções e definições cabiam apenas à família.

Além da própria questão do amor, também merece destaque a inserção paulatina de outros requisitos que passaram a ser considerados no momento da escolha dos nubentes, como a idade e o grau de parentesco dos noivos. É sabido que, por muito tempo, os casamentos entre familiares ou entre consortes de idades muito distintas foram comuns no Brasil. Pelo fato de o matrimônio ter funcionado como uma espécie de "contrato", as uniões entre parentes representavam um "negócio" (no sentido de empreendimento) financeiramente mais satisfatório e seguro, já que garantiam que o patrimônio permanecesse restrito à família e a linhagem se mantivesse "pura".

Com o tempo, no entanto, começaram a ser introduzidos novos preceitos, acordados com a medicina da época. Passou-se a preferir que os noivos não fossem parentes e tivessem idades aproximadas. Em suma, os princípios médicos preconizaram a desigualdade genealógica e a proximidade etária[14] para que não houvesse o comprometimento da saúde e do bem-estar da prole.

---

13 Cabe salientar uma curiosidade acerca dos matrimônios oitocentistas: ainda que os arranjos feitos pelas famílias dos noivos fossem de praxe, era possível que uma união não se completasse em razão da não aquiescência dos nubentes. Essa possibilidade de avaliação da vontade dos pretendidos representou, como bem observa Samara (1983), "uma natural evolução dos costumes" (p.54). Esses casos, contudo, não eram muito habituais, principalmente entre as mulheres. Na grande maioria das vezes, a determinação paterna/materna era obedecida.

14 O consórcio entre um homem de idade já avançada e uma mulher ainda bastante jovem costumava ser habitual, o que podia comprometer, assim como os casamentos consanguíneos, a vitalidade dos descendentes – segundo os princípios da medicina de outrora.

No tocante à consanguinidade, também merece ser salientada a posição do clero. É possível afirmar que, ao mesmo tempo que a Igreja deu suporte aos ditames médico-higienistas, afrouxou os impedimentos eclesiásticos com a instauração das dispensas matrimoniais. Em poucas palavras, a Igreja, por muito tempo, procurou impedir, dentro do Direito Canônico, a realização de casamentos consanguíneos, buscando evitar, com isso, a perpetração de incesto. Mesmo com os impedimentos clericais, havia a atribuição de dispensas à consanguinidade autorizadas pelo poder papal em casos avaliados como "justificáveis" e plausíveis (parentesco não muito próximo).

Essa possibilidade de dispensa conferida pela Igreja Católica somente se viabilizava mediante o pagamento de taxas elevadas aos bispos. Tal arrecadação – de modo indireto, mas consequente – acabou por incentivar a multiplicação de casamentos ilegítimos. Diante da profusão de matrimônios não sacramentados pela igreja, o papa Pio VI expediu, em 1790, a bula que autorizava a gratuidade da conferência de dispensas matrimoniais nas ocasiões em que houvesse qualquer grau de parentesco, à exceção do primeiro, de consanguinidade ou de afinidade.

Para finalizar o tópico sobre a mudança de perspectiva matrimonial, percebe-se que a Igreja, por mais que não enaltecesse e não apregoasse as uniões conjugais entre parentes, não deixava de possibilitá-las por via da concessão de dispensas conjugais. Conclui-se, por conseguinte, que coube à nova medicina oitocentista introduzir princípios contrários a essa prática.

Novos discursos, novos cenários matrimoniais: a influência médico-higienista nos padrões familiares

O progressismo médico levou a uma mudança no quadro concernente aos casamentos oitocentistas, conforme já observamos. Essas mudanças possivelmente foram trazidas por interferência de outras culturas – com principal relevo para a portuguesa – e incorporadas, pouco a pouco, ao contexto brasileiro. Em Portugal do século XVII,

já se podia notar a adoção de uma nova perspectiva matrimonial, centrada em parâmetros completamente avessos aos que eram, até então, promovidos. Como mostra Samara (1989), a *Carta de guia de casados* (cf. Melo, 1747), publicada pela primeira vez na Lisboa de 1651, é um exemplo perfeito da modificação dos padrões nupciais que vigoraram em solo lusitano e também passaram a compor, ainda que tardiamente, as rédeas dos casamentos no Brasil.

As mudanças mencionadas por D. Francisco Manuel de Melo, autor da *Carta*, incluem a valorização da harmonia de idade, sangue e riqueza por parte do casal. Percebe-se, pois, que, embora esse escritor e político já destacasse a importância de matrimônios entre indivíduos com proximidade etária e patrimonial, ainda eram apreciados os consórcios entre parentes. Incluem-se entre os "conselhos" que constam na *Carta*:

> Uma das coisas que mais podem assegurar a futura felicidade dos casados é a proporção do casamento. A desigualdade no sangue, nas idades, na fazenda causa contradição, discórdia. E eis os trabalhos por donde vem. Perde-se a paz, e a vida é inferno. Para a satisfação dos pais, convém muito a proporção do sangue; para o proveito dos filhos, a da fazenda; para o gosto dos casados, a das idades. (Melo, 1747, apud Samara, 1989, p.93)

Com relação ao contexto do Brasil oitocentista, também é interessante evidenciar o trabalho de Muricy (1988) acerca da inserção dos princípios médicos na sociedade brasileira – mais propriamente, no Rio de Janeiro. Para a autora, a intervenção da medicina teve como propósito regulamentar novas condições da vida social brasileira, incluindo, nesse cenário, a promoção de características distintas atribuídas à instituição familiar, que passou de um viés ainda preso às atas da propriedade rural para uma natureza mais burguesa e higienista.

Conforme a autora, o início do núcleo familiar moderno esteve intimamente atrelado à própria origem da "nova" medicina e à consequente intervenção médica na sociedade. Essa tese se confirma ao

respaldar os fatores que conduziram o processo de racionalização da ordem social.

Sabe-se que o capitalismo nascente, a fim de atender a propósitos lucrativos, exigiu um novo tipo de cidadão e de população. Para tanto, instaurou-se, de acordo com Muricy, uma "pedagogia apropriada para a construção do cidadão, isto é, o indivíduo liberto da confusão social a que os instintos e a ignorância o condenavam, vivendo em harmonia com os outros cidadãos, *regidos pelas normas do bem comum*" (p.28, grifos nossos). Essas doutrinas – muito coerentes com os princípios da nova ética capitalista vigente – impuseram controle à população da época, tendo-a limitado em termos de comportamento.

A respeito dos padrões morais introduzidos pela nova medicina oitocentista, a autora evidencia as implicações das medidas normalizadoras higienistas no que concerne ao âmbito familiar:

> [...] o discurso médico-higienista propõe-se, de modo claro, como *regulador racional da vida social. Detectando o mal,* irá demonstrar como, necessariamente, *a saúde da sociedade está relacionada com a saúde de cada indivíduo, de cada família, através da moralidade.* (Muricy, 1988, p.67, grifos nossos)

Todo o progressismo anunciado pelos princípios médico-higienistas, embora expusesse e corroborasse a necessidade de os cidadãos brasileiros se modernizarem, de acordo com os padrões liberais europeus, se contradizia em sua tentativa de não se comprometer com os valores paternalistas e escravocratas – considerados "conservadores" – que marcaram o século XIX no Brasil. Como aponta Muricy, o liberalismo valorizado e defendido pelos ideais médicos e, por extensão, burgueses mostrou-se, ao final, inconsistente, haja vista a frustrada tentativa nacional de identificação com os traços modernos e industriais desenvolvidos na Europa.[15]

---

15 A frustração justifica-se a partir do esforço descabido de incorporar características europeias em um contexto completamente marcado por outro tipo de cultura e de civilização.

Apesar de paradoxal, ambivalente e frágil nas próprias convicções, para o estudo que originou este livro importou avaliar a resultante mudança de cenário que o novo "regulamento familiar" imposto pela medicina propiciou, de fato, aos casamentos da época.

Transgressões à consagração do matrimônio: celibato e uniões ilegítimas

De maneira mais saliente e expressiva, as uniões conjugais, ao longo do XIX, além de terem funcionado como condição disciplinar doutrinada pela Igreja Católica, representaram empreendimentos oportunos para a ascensão social ou, no caso dos mais abastados, requisito indispensável para a preservação do *status* familiar. Apesar de todo esse relevo na sociedade brasileira, o casamento nem sempre foi uma opção para determinadas classes sociais.

Homens e mulheres pertencentes a realidades socioeconômicas mais modestas geralmente preferiam manter-se solteiros ou em uniões ilegítimas. Em quase todos os casos, a principal razão para o maior número de celibatos ou de concubinatos relacionava-se a fatores econômicos, já que as cerimônias de oficialização nupcial envolviam custos elevados e a própria conservação das uniões demandava significativa posse de recursos – por parte da noiva, exigia-se o valor do dote; por parte do noivo, estabelecia-se a necessidade de assegurar a sobrevivência da esposa durante todo o casamento e, ainda, na viuvez.

Em suma, conforme Samara (1983), no século XIX brasileiro, "o casamento era uma opção para uma parcela da população[16] [no caso, para as classes mais opulentas], preferindo os demais permanecer no celibato, aderindo às uniões ilegítimas" (p.55). Pode-se chegar à conclusão de que os vínculos conjugais oficialmente reconhecidos não representavam, em termos quantitativos, maioria absoluta, porquanto os níveis sociais mais elevados não compu-

16 Mesmo dentro da própria elite, havia solteiros, o que poderia explicar-se pelo rigoroso nível das exigências que as famílias estabeleciam para os pretendentes de seus filhos. Em poucas palavras, às vezes, não se encontrava um candidato à altura do "herdeiro".

nham (e ainda não compõem) a maior porcentagem da população nacional.

Conforme as pesquisas feitas por Samara (1989; Tabela 34 – Estado civil, 1800-1860) sobre a São Paulo oitocentista, o número de solteiros, além de ter aumentado significativamente entre 1800 e 1860, manteve-se superior ao de casados. Embora os estudos da autora tenham sido direcionados à área paulistana, é possível que esses dados se apliquem a grande parte do território brasileiro, em especial aos estados do Sudeste, haja vista a conformidade dos costumes matrimoniais envolvidos nessa região.

Como já exposto, os consórcios, quando oficializados, representavam a união de interesses das famílias e, por causa disso, eram mais comuns entre os indivíduos que compunham a elite dos Oitocentos. A concordância e a escolha dos nubentes, em decorrência desses acordos, eram deixadas em segundo plano.

Entre as camadas mais pobres, os critérios para a "eleição" do parceiro eram muito menos rigorosos (e preconceituosos), se comparados aos dos grupos sociais mais privilegiados. Basicamente, pode-se concluir que, para os grupos mais humildes, as uniões, mesmo que ilegítimas, costumavam representar a vontade dos noivos, o que implica considerar que o amor, como item que impulsiona a vida a dois, era mais frequente nos relacionamentos de casais com menos posses.

Apesar de os casamentos serem mais comuns entre noivos pertencentes à mesma classe social, é preciso levar em conta também a concretização das núpcias entre pessoas de grupos desiguais. Os matrimônios "mistos", entretanto, eram bastante raros no Brasil do século XIX, mesmo que não houvesse nenhum impedimento legal para que eles se arranjassem. Sobretudo após o processo de independência nacional, quaisquer possíveis entraves jurídicos deixaram de existir, mas era necessário que a união passasse, antes de tudo, pelo crivo paterno (Samara, 1983).

Ainda sobre os casamentos mistos, é interessante destacar os consórcios entre brasileiros e estrangeiros. Esse tipo de aliança, no caso das elites, era aceitável desde que os "imigrantes" pertences-

sem a famílias tradicionais, o que novamente realça a importância que se conferia a valores como riqueza, ocupação, origem e até mesmo religião para a realização dos conúbios.

Nas camadas mais pobres, também se celebravam as bodas entre brasileiros e estrangeiros, mas sem que fosse avaliado e superestimado, como cláusula essencial, o nível socioeconômico do pretendente. A condição maior que se costumava considerar, nesses casos, era a religião a que pertenciam os estrangeiros. Sumariamente, é possível afirmar que os indivíduos de outras nacionalidades tinham mais êxito, no que se refere aos casamentos com membros de famílias brasileiras, caso professassem a fé católica (Samara, 1983).

Maridos exigentes, esposas obedientes: a profissão do matrimônio

É muito comum associar-se a dama de tempos atrás à imagem do casamento e, por extensão, da maternidade, visão que reduzia as mulheres aos papéis de esposa e mãe. Por conta do alcance de tais rótulos, a própria educação feminina ficou comprometida[17] pela ideologia da época. Considerava-se que não era necessário que as mulheres estudassem noções de história, geografia, geometria e ciências, por exemplo, já que elas não utilizariam toda essa bagagem no desempenho de sua real carreira: zelar pela casa e pela família. Competia ao gênero feminino, portanto, apenas o aprendizado de matérias que o tornassem apto a circular em sociedade, como rudimentos de uma língua estrangeira, música, canto e, às vezes, dança (Stein, 1984), além de conhecimentos de utilidade prática, como costura.

Pode-se pensar, portanto, que a mulher era educada, desde criança, para que soubesse exercer da melhor forma possível a sua

17 Até a década de 1880, quase não havia cursos secundários para as moças no Rio de Janeiro (se existiam, não costumavam ter êxito). Em termos de profissão, aceitava-se, mesmo que de maneira discreta, que as mulheres praticassem o magistério primário pelo fato de esse posto ser tomado, na época, como uma "espécie de continuação das funções maternas" (Stein, 1984, p.27)

missão matrimonial. No contexto oitocentista, o solteirismo feminino não era bem visto, pois, conforme afirma Stein (1984), "*permanecer solteira implicava um desprestígio*, o que, aliás, é compreensível numa sociedade expressamente interessada numa ordem baseada na *estrutura casamento–família*" (p.31, grifos nossos).

Compreende-se, contudo, que a condição celibatária, tanto para homens quanto para mulheres, representava uma opção frequente para as classes mais modestas, haja vista os altos custos demandados pela oficialização matrimonial. No que concerne aos níveis sociais medianos, ao contrário das camadas mais baixas, o casamento consistia na grande "meta de vida" para a maioria das meninas, pois representava uma possibilidade de alçamento socioeconômico não apenas para a própria moça, mas também para o núcleo familiar dela. No que diz respeito à elite, a união conjugal significava a preservação ou, ainda, a multiplicação da fortuna da família da noiva.

Percebe-se, pois, que para as mulheres de classe alta ou média o casamento configurava-se como a única possibilidade de manutenção (algumas vezes, de ascensão) de seu *status* social. Em outras palavras, se ao homem era oferecida a chance de promover-se socialmente por meio do próprio esforço, a única garantia de prestígio social[18] que cabia à mulher era dada pelas núpcias, uma vez que as damas da alta sociedade não podiam trabalhar fora de casa, a não ser nas raras ocorrências em que elas se dispunham a exercer o magistério.

As moças de camadas mais baixas também podiam ascender socialmente por meio dos matrimônios, mas essa oportunidade era bastante remota, visto que os consórcios entre nubentes de classes muito distantes costumavam ser raros. Dessa forma, não era comum uma mulher pobre ter acesso a uma união conjugal financeiramente confortável. Em termos de promoção social – dentro

---

18 Quando se faz referência ao "prestígio social" conferido à mulher pela via do casamento, não se pretende restringir tal valor ao âmbito econômico (no sentido de ascensão social). Na verdade, considera-se como "prestígio" a aquisição do rótulo de "casada" por parte da mulher.

de um contexto de casamentos mistos, por conseguinte –, pode-se inferir que as maiores chances se mostravam quando um dos noivos era proveniente da classe média (média-alta, de preferência) e o outro era da elite, o que representava uma distância menor entre as camadas socioeconômicas.

Com a vinda da Corte portuguesa para o Brasil, ocorreram mudanças na rotina da mulher oitocentista, de classe social média ou alta, que é imprescindível ressaltar. Até o início do século XIX, o círculo de convívio social feminino limitava-se ao ambiente doméstico. Após a chegada da Família Real, passou-se a moldar um perfil de gênero mais condizente com o novo "período de intensas modificações no viver urbano do Rio de Janeiro e da difusão de novos hábitos de sociabilidade das elites,[19] como saraus, festas, bailes, teatros, livrarias, cafés e passeios ao ar livre" (Soares, 2012, p.15).

O fato de a mulher ter posto os pés na rua pode ser visto como um dos aspectos que ajudaram a figura feminina a desprender-se das limitações do lar. Como já discutido, apesar de os principais papéis destinados às mulheres do Brasil oitocentista terem sido os de esposa e mãe, elas também desempenharam outras funções importantes dentro do casamento: além do governo doméstico e da assistência moral à família, tinham a responsabilidade de promover e assegurar a imagem do consorte. O contato feminino com os círculos de amizade do esposo – convivência proporcionada por meio dos saraus e das idas ao teatro, por exemplo – auxiliou a casada em sua tarefa de promover certo "brilho" à posição social do cônjuge.

De acordo com Stein (1984), as damas da sociedade brasileira deviam exercer duplo papel, apresentando-se, ao mesmo tempo, como esposas bondosas e como figuras belas e sedutoras – a ponto de despertarem a admiração (cobiça?) dos homens e a inveja das mulheres. Nota-se, pois, uma contradição notória no que concerne aos atributos ideais reservados à imagem feminina do século XIX: não só pureza e castidade, mas também sensualidade e desejo.

---

19 Essas mudanças todas decorreram da necessidade de a Colônia adequar-se às necessidades trazidas pelos "hóspedes" provenientes da Metrópole.

Portanto, embora a mulher devesse manter o decoro e obedecer ao código de moralidade da época, ela precisava, juntamente com a desenvoltura de sua docilidade aparente, exibir-se como objeto desejável. Basicamente, este último "dever" decorria da tarefa feminina de promover o *status* do marido, porquanto atributos como beleza e bons modos das companheiras costumavam ser creditados no cômputo da influência social masculina.

Ainda que possam ser apontadas todas essas espécies de obrigações da carreira feminina oitocentista, é preciso lembrar que nem todas as damas, mesmo no casamento, assumiam o papel de resignação, e nem todas se limitavam aos cuidados da casa e do esposo. Conforme os estudos de Samara (1983, 1989), já referidos, diversas mulheres ajudavam os maridos no comércio e, quando viúvas, assumiam o controle dos negócios familiares.

Era mais comum, no entanto, que as senhoras de posses se mantivessem mais circunscritas à vida familiar, até mesmo porque elas não precisavam trabalhar para ajudar a garantir o conforto doméstico. No caso das famílias de classes mais baixas ou até mesmo de classe média, a participação das mulheres em trabalhos fora dos domínios do lar era mais ativa, haja vista a necessidade de complementação da renda mensal da casa. Cabe realçar também que, na conjuntura anterior à urbanização do Brasil, as matriarcas cuidavam das lavouras e dos demais bens, enquanto os maridos se dedicavam ao bandeirantismo dos séculos XVII e XVIII (Samara, 1983).

Como o estudo apresentado neste livro teve por objeto de análise os contos machadianos veiculados no *Jornal das Famílias*, nele dar-se-á maior destaque à vida das camadas mais abastadas que compuseram os Oitocentos brasileiros. Essa focalização se justifica pela categoria de público consumidor do veículo pesquisado – núcleos familiares burgueses e, mais precisamente, mulheres da elite – e pelos condicionamentos inerentes à imprensa e consoantes com a natureza de cada periódico.

2
O casamento perfeito: tradição, moralismo e leves doses de humor no *Jornal das Famílias*

> *Toda a história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler.*
>
> (Chartier, 2009, p.77)

Disciplina e recreação em defesa do poder: os condicionamentos do *Jornal das Famílias*

Como o foco do estudo que originou este livro concentrou-se na análise de grande parcela dos contos machadianos veiculados no *Jornal das Famílias*, é previsto e, sobretudo, indispensável conhecer, antes mesmo das narrativas literárias propriamente ditas, o teor do suporte dos textos sobre os quais o trabalho debruçou-se. Para discutir sobre tal publicação, é imprescindível examinar outros dois

pontos: a abordagem contextual do jornalismo que compreendeu a época de circulação desse periódico – no caso, a imprensa do Segundo Reinado – e, dentro desse mesmo cenário, a natureza do veículo que antecedeu o *Jornal das Famílias* e ao qual este deu continuidade: a *Revista Popular*.

Elucidando o que foi exposto, importa esclarecer que, conforme manifestamente anunciado na nota de abertura do *Jornal*, verifica-se que tal impresso se dispunha a dar continuidade aos trabalhos da folha publicitária precedente, a referida *Revista Popular*, cuja "longevidade" compreendeu os anos entre 1859 e 1862.

> Aos nossos leitores.
>
> [...] Hoje, mais corajosos do que d'antes, convencidos de que aquele auxílio não nos abandonará, e por isso mesmo que desejamos correspondê-lo, de algum modo mais plausível, resolvemos, sob o novo título de *Jornal das Famílias*, melhorar a nossa publicação. O *Jornal das Famílias*, pois, é a mesma *Revista Popular* doravante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras.
>
> São os seus colaboradores os mesmos distintos cavalheiros a quem tanto deve a *Revista*, acrescendo outros que tivemos a honra e fortuna de angariar.
>
> Mais do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar, preferindo sempre os que mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, numa palavra, ao recreio e utilidade das famílias.
>
> O *Jornal das Famílias* sai uma vez por mês nitidamente impresso em Paris, e dará aos seus assinantes, no correr da publicação, gravuras, desenhos à aquarela coloridos, moldes de trabalhos de crochê, bordados, lã, tapeçaria, figurinos de modas, peças de música inéditas, etc., para o que tem contratado naquela capital os melhores artistas.
>
> Certa de que assim preencherá uma falta, geralmente observada com esta publicação, e contando com o benigno acolhimento

público que mereceu a *Revista Popular*, compromete o seu mais fiel desempenho nesta empresa.

A Redação.

(*Jornal das Famílias*, 1863, n.1, p.2-3)

Cabe observar que tanto a *Revista Popular* quanto o *Jornal das Famílias* eram publicações de propriedade do francês Baptiste--Louis Garnier e, como registrado na nota, os dois veículos eram tratados como uma espécie de trabalho sequencial da mesma casa editora. Apesar de o segundo ser tomado como continuação do primeiro, diversas diferenças podem ser observadas entre os dois suportes ressaltados. As variações já começam pelas tiragens: a *Revista* era um periódico quinzenal, ilustrado e impresso no Brasil, enquanto o *Jornal* era uma folha também ilustrada, mas impressa, mensalmente, em Paris. As diferenças vão ainda mais além e, para elencar algumas delas, é preciso conhecer um pouco mais sobre o espírito de cada um desses títulos de Garnier.

A *Revista Popular* apresentava caráter mais informativo e tinha por objetivo principal a instrução do povo, como já indicia o nome do jornal. Em virtude desse amplo acesso almejado pela redação, os leitores desse impresso representavam – ao menos teoricamente[1] – uma grande parcela da população, o que vale afirmar que o alvo do consumo e da leitura da *Revista* compreendia não só os indivíduos mais instruídos, mas também os mais simples. Dessa maneira, é possível concluir que o conteúdo da primeira folha de Garnier era mais eclético em termos de matérias publicadas[2] e mais abrangente

1 Segundo Mauro (1991), conquanto a *Revista* pretendesse atingir um público bastante amplo e diversificado, o teor sério e "demasiado intelectual" da publicação acabou por restringi-la a leitores mais eruditos.

2 As várias seções da *Revista* apresentavam natureza bastante heterogênea sob o pretexto de atingir uma gama maior de leitores. Dentre essas seções, destacavam-se as de crônica, comércio e indústria, contos e narrativas, crítica e análise, descrições, economia política, emigração e colonização, esboços biográficos, higiene, instrução e educação, geografia, música, física, poesia, romances e variedades.

no que tange ao alcance do público leitor (Azevedo, S. M.; Miranda, 2009, p.159). É necessário realçar também que, apesar da pluralidade de temática da *Revista*, ela deve ser considerada um periódico que teve não só cunho expressivamente literário, mas, ao mesmo tempo, pretensões populares, dado o escopo das matérias que veiculava.

No que se refere aos dados contextuais da imprensa da época, cumpre acentuar que as revistas editadas entre os anos de 1830 e 1850 começaram a preocupar-se mais com a divulgação da literatura para uma camada cada vez mais ampla da sociedade. Dentro de tal conjuntura, nota-se que ambas as publicações de Garnier acabaram por coincidir com a maior inclinação da imprensa periódica pelas obras literárias, conforme observa S. M. Azevedo (1990):

> A *Revista Popular* [e, por extensão, *o Jornal das Famílias*], portanto, a exemplo de outras revistas literárias que floresceram no mesmo período, é representativa de um *momento da história da imprensa brasileira em que o interesse pela Literatura veio suplantar as discussões políticas*. (p.685; grifos nossos)

Essa "preocupação em trazer a Literatura para perto de uma camada mais ampla de leitores" (id., ibid., p.692) correspondia a um reflexo do processo evolutivo pelo qual passava a imprensa oitocentista entre os anos já mencionados. Pode-se afirmar que o início das publicações nacionais foi marcado por uma divisão da imprensa segundo a qual os jornais somente se dedicavam a causas políticas, ao passo que as revistas se ocupavam apenas de assuntos literários (Martins, 2012). De forma paulatina, no entanto, passou a ocorrer, principalmente em virtude da entrada do romance-folhetim ao pé da página, a fusão dessas perspectivas, o que levou à incorporação de matérias de literatura nos jornais e de assuntos políticos ou de diversas ordens nas revistas ilustradas.

Outro fator que merece ser apontado, no que diz respeito à imprensa do Segundo Império, consiste na tendência conservadora que foi retomada a partir do Golpe da Maioridade, em 1840. Para Martins (2012), nesse intervalo da História do Brasil,

> [...] podem ser pontuados dois momentos: o primeiro, de 1841 a meados da década de 1860, no qual predominou o discurso conservador e áulico, a despeito das costumeiras vozes dissonantes; o segundo, sobretudo de 1868 em diante, quando da queda do Gabinete liberal de Zacarias de Góes e Vasconcelos, que figurou como porta-voz de credos diversos, reunindo polifonia de falas que pregavam a liberdade de religião, a emancipação e/ou libertação do escravo, e o advento da república, não sem reverberações da permanência do regime monárquico. (p.47)

Os anos de circulação da *Revista Popular* (1859-1862) e do *Jornal das Famílias* (1863-1878) inserem-se nesse momento histórico marcado pelo predomínio do discurso conversador, o que, em certo sentido, já justifica a inclinação que ambos os periódicos enfocados nutriam no que tange à busca pela preservação da ordem imperial estabelecida. No caso do *Jornal das Famílias*, ressalte-se que a sua "tendência doméstico-literária" (Azevedo, S. M., 1990, p.707) e, por conseguinte, conservadora permaneceu mesmo após os anos de 1868, quando o espírito liberal retomou fôlego na imprensa brasileira. Possivelmente em decorrência dessa alçada progressista, o *Jornal* não estendeu as suas tiragens para além de 1878.

Tendo aproveitado os efeitos da mudança iniciada entre as décadas de 1830 e 1850, portanto, a *Revista Popular* e o *Jornal das Famílias*, cada um com suas particularidades, souberam articular, em suas páginas, conteúdos não só de literatura (embora o domínio literário certamente ocupasse maior espaço), mas também de economia, política, saúde etc. No caso do *Jornal*, evidencia-se que ele não apresentava toda a diversidade de matérias explorada pela *Revista*, mas, tal como ela, veiculava textos de propensão conservadora.

Não seria exagero afirmar, com embasamento comparativo, que o segundo periódico de Garnier era ainda mais tradicional do que o primeiro, haja vista o seu direcionamento explícito à preservação dos interesses de uma das instituições que mais condizem – ou, ao menos, condiziam – com a representação do poder conservador: a família. Conforme já apontado, essa inclinação para o âmbito

familiar permitiu que o *Jornal* permanecesse em circulação por três lustros, mas não possibilitou a sua sobrevivência após a recuperação dos debates de cunho liberal. Resumidamente, conclui-se que a mesma força que viabilizou a longa vida do veículo enfocado também causou, dentro de alguns anos, a sua falência.

Tendo sido destacadas algumas características da *Revista Popular*, proceder-se-á agora a um exame mais especificamente centrado no suporte impresso que integrou o objeto de análise do nosso estudo: o *Jornal das Famílias*. De acordo com Crestani (2009): "Para se conhecer a fundo os objetivos de uma folha jornalística, nada melhor do que analisar os seus editoriais de apresentação e as cartas da Redação dirigidas aos assinantes" (p.60).

Seguindo esse raciocínio e tornando à nota de abertura do *Jornal*, já é possível perceber o conteúdo moralizante almejado pelos editores do periódico: "Mais do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar, preferindo sempre os que mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, numa palavra, ao recreio e utilidade das famílias".

Crestani (2009) acrescenta que, nos editoriais jornalísticos, "constitui procedimento habitual um projetar-se promissivo para atos futuros de escrita, a partir do qual podemos apreender e discutir a imagem que a imprensa procura dar de si mesma e do seu público-alvo" (p.60). Basicamente, se já é possível perceber a natureza do veículo de comunicação pelos propósitos por ele apregoados na nota de abertura, conclui-se que a "imagem" que o *Jornal das Famílias* procurava expor acerca de seu caráter era a de um impresso conservador e preocupado com a divulgação do moralismo da sociedade oitocentista.

Além do conservadorismo, também chama a atenção o fato de a revista destacada ter sido graficamente produzida em Paris. Esse "investimento" de Garnier, na verdade, pode explicar-se como uma estratégia do editor para atrair um público mais seleto: os membros das tradicionais famílias fluminenses. No século XIX, as impressões europeias costumavam ser de melhor qualidade, em

comparação com as nacionais, haja vista a evolução das técnicas tipográficas do Velho Continente. Por conseguinte, garantir aos leitores uma publicação de excelência material já era uma forma de seduzi-los, na medida em que lhes proporcionava maior proximidade com os ares europeus.

Sobre esse recurso empregado por Garnier, Soares (2012) acrescenta que as semelhanças existentes entre o *Jornal das Famílias* e os periódicos que circulavam na Europa, principalmente na França, talvez decorressem do anseio dos leitores de se aproximar dos hábitos da civilização europeia. Dessa maneira, valer-se de uma revista cujos moldes condiziam com os franceses (formato, qualidade e seriação) garantia que o público brasileiro se mantivesse atualizado, "ao menos no que dizia respeito aos aspectos de valores e comportamentos em voga na França de meados do XIX".

Em consonância com os modelos europeus, portanto, o *Jornal das Famílias*, assim como os periódicos estrangeiros em que se inspirava, consistiu em uma revista mensal de formato *in-quarto* e com aproximadamente 32 páginas de conteúdo. Vale observar, inclusive, que as seções que o compuseram eram bastante parecidas com as que integravam o *Le Conseiller* e o *Magasin des Demoiselles*, por exemplo (Soares, 2012).

Ainda que o segundo impresso de Garnier tenha sido destinado aos interesses das famílias brasileiras, as seções que o formavam pareciam preocupar-se mais especificamente com a satisfação das mulheres. Como já destacado, a figura feminina representava, no Brasil oitocentista, o núcleo da família tradicional, principalmente no que se refere às famílias que integravam as camadas sociais mais elevadas na época. Em suma, manter a disciplina dos membros da instituição familiar, governar as atividades do domínio doméstico e, ainda, zelar pela imagem social do marido eram encargos que cabiam às damas. Dessa forma, é apropriado supor que a proposta do *Jornal* de dedicar-se à satisfação dos interesses da família brasileira correspondia, em verdade, à tentativa de "cair nas graças", mais particularmente, das principais mantenedoras da moral familiar: as mulheres.

Diversos traços constitutivos do *Jornal das Famílias* corroboram a tese de acordo com a qual a segunda revista de Garnier era majoritariamente endereçada a um público leitor feminino. Dentre esses recursos, citam-se, por exemplo, a figura que ilustrou a capa da publicação durante os seus dezesseis anos de circulação e, ainda, as próprias seções que integraram o corpo do periódico. Quanto à imagem que estampou a página introdutória do *Jornal*, nela aparecia representada uma jovem dama a coser, sentada em uma cadeira de espaldar alto e seriamente concentrada em sua atividade doméstica, o que certamente já indicia o direcionamento do impresso às mulheres dedicadas aos cuidados do lar:

Figura 1 – Imagem de jovem dama a coser reproduzida na página introdutória do *Jornal*.

Fonte: *Jornal da Família* (1864, n.1).

O periódico apresentava seções variadas, mas todas elas, ou pelo menos a grande maioria, pareciam corresponder ao gosto feminino. No editorial divulgado em fevereiro de 1869, de maneira diferente do que havia ocorrido na nota de abertura de janeiro de 1863, a orientação do público leitor restringiu-se explicitamente às mulheres oitocentistas.[3] Nessa mesma nota, inclusive, a redação do *Jornal* procurou elucidar a motivação para a escolha dos artigos que compuseram, por muitos anos, as principais seções veiculadas na revista:

> ÀS NOSSAS LEITORAS.
>
> Minhas Senhoras. – O *Jornal das Famílias* tem a subida honra de se dirigir a VV. EEx. desejando-lhes felicíssimas entradas de ano, e renova-lhes os seus agradecimentos pela extrema benevolência com que o têm favorecido.
>
> Por esta ocasião permitam VV. EEx. que lhes digamos duas palavras sobre o modo por que temos desempenhado as nossas promessas e as esperanças que nutrimos de aperfeiçoar o nosso programa.
>
> Graciosos romances têm sido publicados em nossas colunas nos seis anos de existência que já contamos, e parece-nos que nem uma só vez a delicada susceptibilidade de VV. EEx. tem sido ofendida.
>
> Anedotas espirituosas e morais têm por certo causado a VV. EEx. o prazer que as pessoas de finíssima educação experimentam nesse gênero de amena literatura, e mais de uma vez conseguiram dissipar as névoas da melancolia que se haviam acumulado nas belas frontes das nossas leitoras.
>
> A economia doméstica, confiada a uma senhora, reúne a utilidade ao prazer, e cremos não enganarmo-nos supondo que mais de uma receita foi aproveitada com suma vantagem pelas mães de família que nos honram com a sua assídua leitura.
>
> Empenhamos todos os esforços para que os figurinos e os moldes, acompanhados de suas respectivas explicações, estivessem a

3 Ressalte-se que, no editorial, a dedicatória, antes abrangente ("Aos nossos leitores"), limitou-se à figura da mulher ("Às nossas leitoras").

par do que de melhor se publica em Paris, onde temos um agente especialmente incumbido deste importantíssimo objeto.

Algumas músicas, gravuras, aquarelas, vieram enriquecer e ilustrar a nossa publicação.

Vencidas as dificuldades, inseparáveis às primeiras tentativas, podemos com segurança e afouteza dizer que o *Jornal das Famílias* vai datar do seu sétimo ano um verdadeiro e progressivo melhoramento.

Novos e ativos colaboradores asseguram-nos a publicação de interessantíssimos romances, narrativas de viagens, biografia de senhoras ilustres, episódios de história geral e particular, descrições de cidades, vilas, etc., que tiverem maior importância, artigos sobre a educação de ambos os sexos, etc., etc.

Nossa infatigável colaboradora da parte relativa à economia doméstica prepara-se para dar ao prelo uma série de receitas e conselhos, fruto da sua mui grande experiência e ilustração.

Recomendamos a mais esmerada escolha nas músicas e estampas que deverão ilustrar as nossas colunas.

Com isso espera bem merecer de VV. EEx.

A Redação.

(*Jornal das Famílias*, 1869, n.2, p.37-8)

Além da nota de 1869, também merece destaque a inauguração da seção "Floricultura", em 1871, em que, novamente, é explicitado o endereçamento do *Jornal das Famílias* ao "belo sexo":

Em um *jornal dedicado às damas*, como o das famílias, nota-se a grave falta de que entre os artigos que tanto o ilustram não haja um que se ocupasse com a floricultura.

[...]

Assim, não deixaremos de *chamar a delicada atenção do belo sexo* para este assunto, e nos permitirá que com nossos artigos lhe ofereçamos a discrição e cultivo de algumas flores e plantas de ornato ou medicinais, para as cultivarem em seus jardins. Nosso empenho é reunir o útil ao agradável.

(*Jornal das Famílias*, 1871, n.1, p.27-9, grifos nossos)

O próprio Machado de Assis, em nota publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 3 de janeiro de 1865, assim se referiu à revista familiar de Garnier:

> [...]. *Não deixarei de recomendar aos leitores fluminenses a publicação mensal da mesma casa, o* Jornal das Famílias*, verdadeiro jornal para senhoras*, pela escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, músicas, desenhos, bordados e esses mil nadas tão necessários ao reino do bom-tom.
> (Assis, "Ao Acaso", in: *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de janeiro de 1865, p.1, grifos nossos)

Retornando ao assunto das matérias que constituíram o periódico "das famílias" (ou seria mais adequado designar aqui "das mulheres"?), foi possível perceber que algumas das seções ocuparam espaço fixo no *Jornal*, como a de "Modas" e aquela destinada a abrigar narrativas literárias. As demais seções não foram permanentes, mas chegaram a ter uma frequência significativa de apresentação. Importa considerar, no caso, que todos os textos que circularam em tal veículo, estáveis ou não, foram rigorosamente selecionados pela redação da revista.

Nesse contexto de escolha dos artigos, cabe observar que o *Jornal das Famílias* atuava de acordo com periódicos de caráter extremamente moralizador. Conforme observa Massa (2009), a "irmã mais nova" da *Revista Popular*, por ser defensora da moral e dos bons costumes, era submetida "à constante vigilância dos maridos e dos pais, que fiscalizavam as leituras de sua esposa e de suas filhas" (p.459). Ainda na mesma passagem, pontua:

> [O *Jornal*] Comove sem corromper e pretende preencher o desejo de sonho do gineceu brasileiro. Machado de Assis provou-o quando foi atacado, em nome da moral, por despertar maus pensamentos por suas "Confissões de uma viúva moça". [...]. Qualquer infração ao código tácito que regia os costumes da sociedade brasileira acarretava, da parte dos que pagavam a assinatura, a ameaça de uma automática rescisão. *Durante quinze anos o funâmbulo Garnier*

> *soube agradar e não desagradar, fazendo correr a revista ao longo do estreito fio da moralidade. É o mesmo que dizer quão reduzida era a liberdade de ação dos colaboradores.* As únicas licenças autorizadas eram as licenças poéticas. Eram elas, ademais, uma exigência do público feminino. (Massa, 2009, p.459, grifos nossos)

Em resumo, é necessário salientar que os textos que circulavam na imprensa do século XIX brasileiro deviam adequar-se aos condicionamentos impostos pelos suportes periódicos daquele tempo. Esse convencionalismo costumava seguir a natureza preconizada por cada impresso, a qual podia abranger, de acordo com a inclinação do jornal ou da revista, desde a mais tradicional até a mais moderna das criações.

No caso do *Jornal das Famílias*, a crítica é unânime em afirmar que o conservadorismo moralizante da publicação de Garnier também acabava por impor uma série de exigências doutrinárias aos colaboradores do periódico. As condições de produção que eram postas pelo *Jornal* estendiam-se ao campo estilístico-temático de cada texto publicado, o que acabou por restringir consideravelmente a autonomia de cada escritor que trabalhava para a revista.

Como sugerido pelo próprio título da publicação, as matérias nela veiculadas deveriam encaixar-se em padrões dignos de uma família oitocentista exemplar. Pela obediência a uma espécie de "cabresto literário" imposto aos profissionais que contribuíam para a revista, o conteúdo expresso em cada seção precisava atender, de forma bastante amena, utilitária e agradável, aos interesses tanto domésticos quanto pessoais da mulher da época.

Como à mulher cabia o papel de detentora e propagadora dos bons costumes, por muito tempo foi grande o controle sobre o material de leitura que podia ser proveitoso à moral feminina. Sobre esse assunto, Chartier, em *A aventura do livro*: do leitor ao navegador, traça, de modo geral, um paralelo interessante entre a fiscalização masculina do que era lido pelas mulheres e o exame clerical relativo à leitura da Bíblia, uma vez que, em ambas as circunstâncias, temia-se o risco de interpretações equivocadas e "danosas":

> Durante muito tempo, a leitura das mulheres foi submetida a um controle que justificava a mediação necessária do clero, por *temor das interpretações selvagens, sem garantia do poder*. Poder-se-ia comparar esta obsessão com o medo que a Igreja sentia diante da leitura da Bíblia por todos os cristãos. O próprio Lutero, desde os anos 1520, depois de ter dado a todos a Bíblia, traduzindo-a para o alemão, tem um movimento de recuo quando percebe que ela suscita interpretações – a dos anabatistas, por exemplo – política e socialmente perigosas. Daí o retorno ao catecismo e ao ensinamento do pastor. (Chartier, 2009, p.109, grifos nossos)

No que diz respeito a Machado de Assis, contudo, questiona-se até que ponto esse autor, tão conhecido pela postura crítica e irônica e pelo estilo debochador, realmente se submeteu aos padrões moderadores preconizados pelo *Jornal das Famílias*. Basicamente, talvez pelas imposições (de)limitadoras feitas pelo suporte, Machado tenha recorrido, na publicação de diversos textos, ao emprego de pseudônimos.[4]

Nas veredas desse assunto, cumpre observar que a questão da autoria dos textos veiculados no *Jornal* e atribuídos a Machado de Assis merece, certamente, uma discussão ou, ao menos, um questionamento. Como bem problematiza Massa (2009), embora a tradição tenha conferido a Machado a composição de inúmeras narrativas apenas assinadas por meio de pseudônimos, é preciso que se investigue se, de fato, tais contos foram produzidos pelo escritor brasileiro.

Ainda que alguns textos hoje considerados machadianos não apresentem, a princípio, uma assinatura "legítima" do autor, é possível tomá-los como autênticos em virtude da republicação dessas obras, feita *a posteriori* em coletâneas editadas e reunidas pelo próprio Machado de Assis, como é o caso de *Contos fluminenses*. Nessa

4 Não se deve deixar de considerar também que, naquele período, o uso de pseudônimos era bastante recorrente entre diversos escritores, o que pode apontar para os protocolos de produção, circulação e recepção dos textos do momento histórico estudado, conforme define a perspectiva da história cultural.

conjuntura de pseudônimos autenticados mediante a confirmação do autor ou da obra dele, inserem-se, por exemplo, J., Job e J.J. (Massa, 2009).

A crítica, no entanto, costuma expandir, por analogia, o domínio da autoria machadiana para os textos publicados no *Jornal das Famílias* cujos pseudônimos coincidem com um daqueles que o escritor revelou ter outrora utilizado. Além disso, diversos estudos consagrados[5] reuniram novas coletâneas de Machado de Assis a partir de pressupostos que equiparam alguns pseudônimos à pessoa empírica do autor.

Não se intenciona aqui diminuir a importância desses trabalhos de reunião das narrativas machadianas – até mesmo porque tais análises não foram utilizadas no nosso estudo. O que se pretende é, em verdade, conforme já apontado por Massa, chamar a atenção para quão frágeis podem ser as razões geralmente atribuídas à autoria de contos assinados por pseudônimos no periódico de Garnier. Partir da hipótese de que o enredo apresenta personagens tipicamente nomeadas de acordo com a preferência de Machado e de que a forma da narrativa aproxima-se do "estilo machadiano" parece um rumo não muito firme para estabelecer e definir o tamanho da contribuição do escritor para o *Jornal*.

Em síntese, o que deve ser discutido, em outros trabalhos, é a própria questão da autoria dos textos que hoje são atribuídos a Machado de Assis. Será que, de fato, todas as narrativas tomadas como machadianas e publicadas no *Jornal das Famílias* foram escritas pelo autor fluminense? Na realidade, outra dúvida bastante pertinente é apontada por Massa (2009): Machado não poderia ter escrito ainda outros textos, sob pseudônimos que até hoje não foram identificados como pertencentes a ele?

Consoante a perspectiva dessas indagações, Machado de Assis tanto pode ter escrito, no *Jornal das Famílias*, menos textos do que se supõe, ou muito mais obras do que se imagina. Para tanto, é pre-

---

5 Merecem relevo, aqui, as pesquisas de Magalhães Júnior e de Galante de Sousa.

ciso estudar a fundo a revista, para além das narrativas machadianas. É imprescindível, pois, analisar todo o periódico, passando pela natureza, pelas convenções e pelas características de cada suposto colaborador (aproximadamente 21, com Machado). Dessa maneira, talvez se possa encontrar alguma outra pista a respeito da autoria extraoficial da contribuição de Machado de Assis para o *Jornal*.

Como o propósito do nosso trabalho não contemplou a verificação da autenticidade da autoria dos contos comumente tidos como machadianos, é indispensável salientar que seguimos o exame de Magalhães Júnior e de Galante de Sousa no que se refere à atribuição das narrativas pertencentes a Machado.

Por fim, feitas as observações acerca das características gerais do *Jornal das Famílias*, cumpre ceder foco às suas seções. O que mais chama a atenção, ao observar o conteúdo do suporte impresso, é a feição didática da maioria dos artigos nele veiculados. Muitos conjuntos dos artigos que compuseram o *Jornal* dedicaram-se a ensinar utilidades às damas oitocentistas. Dentre tais matérias, pode-se mencionar o caráter prático das seções "Economia doméstica" e "Medicina popular",[6] ambas destinadas a respaldar as mulheres em suas atividades domésticas diárias.

Apesar de as duas seções terem sido muito semelhantes, "Economia doméstica" apresentava natureza mais diversificada, tendo explorado várias modalidades de receitas, como o preparo de diversos pratos culinários, de remédios caseiros e de cosméticos. Soluções práticas para os possíveis problemas enfrentados pelas famílias oitocentistas também eram exploradas nessa seção, como a divulgação de uma receita de veneno para ratos e outros "animais daninhos", ou de recursos simples para a lavagem correta de rendas pretas e para a retirada de nódoas de tinta de escrever:

---

6 As duas seções não ocuparam espaço fixo no *Jornal das Famílias*, mas, além de terem sido publicadas com bastante frequência, elas se alternaram no que concerne à veiculação de suas matérias. Assim, a edição de cada número do periódico apenas podia explorar um artigo, ou de "Economia doméstica", ou de "Medicina popular".

ECONOMIA DOMESTICA

MODO DE TIRAR AS NODOAS DA TINTA DE ESCREVER.

1º *modo*. Applica-se na nodoa um panno molhado na dissolução fraca de acido oxaliço em agua (acido oxalico 12 grãos, agua meia onça); com esta applicação a nodoa ficará rôxa; mas desapparece lavando-a depois com agua tendo em dissolução um pouco de chlorureto de cal.

2º *modo*. Applica-se na nodoa uma dissolução de sal de azedas, e esfrega-se com um panno. Se a nodoa fôr antiga, e se resistir a este meio, será preciso, depois do emprego do sal de azedas, applicar uma dissolução de chlorureto de estanho em agua.

3º *modo*. Applicar na nodoa o succo de carambola, fructo do caramboleiro.

O sal de azedas emprega-se nas fazendas brancas, mas não nas de côr, porque as faz desbotar. Nas fazendas de côr deve-se proceder da maneira seguinte: Quando as manchas são recentes lavão-se com agua e sabão, para tirar as substancias vegetaes. Tira-se depois o oxydo de ferro que constitue a marca, molhando-o com acido sulfurico ou chlorhydrico diluido em agua. Quando as manchas são antigas, o acido deve ser mais forte (1 parte de acido e 10 partes d'agua).

Quando as nodoas de tinta de escrever, feitas nas fazendas de côr, são frescas, tirão-se com vinagre branco forte.

Agua para tirar as nodoas da tinta de escrever (que se vende nas lojas debaixo do nome francez de *Eucrivore*).

Agua commum . . . . . . meia onça.
Acido oxalico. . . . . . . 1 oitava.
Dissolva.

(Extrahido do *Formulario* de Chernoviz.)

Figura 2 – Receita para eliminar manchas de tinta de máquina de escrever das roupas.
Fonte: *Jornal das Famílias* (1867, n.1, p.25).

Ainda sobre a utilidade dos artigos que circulavam entre os tópicos de economia do lar, é interessante perceber o modo como a mais assídua colaboradora dessa seção, Paulina Philadelphia, lançou sobre as leitoras o peso do dever de cuidar da casa e os consequentes desvelos com os riscos oferecidos pelas atividades diárias:

> *Uma senhora que zela os interesses de sua casa não pode, nem deve, deixar de ir à cozinha*; e como nesse lugar é muito possível não só queimar-se, como incendiarem-se os vestidos, julgamos que nossas leitoras não desgostarão de saber que, se queimarem alguma parte de seu corpo, deverão deitar álcool sobre a queimadura, para

mais depressa aliviarem, embora na ocasião pareça-lhes que a dor aumenta, e se incendiarem os vestidos, deverão ser enroladas em cobertores de lã, para tirar todo o ar às chamas.

O uso de lançar água sobre as pessoas cujas roupas estão ardendo é perigosíssimo, pois causa às vezes moléstias mortais.

(*Jornal das Famílias*, 1865, n.11, p.346, grifos nossos)

Antes de passar para a "Medicina popular", também interessa expor que, nos tópicos de "Economia doméstica", era ensinado às senhoras da sociedade o modo como deviam cuidar da aparência. Dicas de beleza, portanto, eram constantemente conferidas ao público feminino nessa seção e, dentre tais dicas, ofereciam-se fórmulas para a feitura de cosméticos: modo de polir as unhas e torná-las cor de rosa, receita de pasta de amêndoas para as mãos e de pomada para os cabelos etc.

ECONOMIA DOMESTICA

PASTA DE AMENDOAS PARA AS MÃOS.

Amendoas amargas descascadas. . . .	6 onças.
Farinha de arroz..	2 onças.
Lirio florentino em pó.	meia onça.
Carbonato de potassa.	2 oitavas.
Espirito de jasmim.	3 oitavas.
Essencia de rosas.	10 gottas.
Essencia de neroli.	10 gottas.

Pisem-se as amendoas descascadas em gral de marmore, ajuntando-se-lhes pouco a pouco alguma agua, para fazer uma pasta molle; ajunte-se depois a farinha de arroz, o lirio, e misture se tudo; dissolva-se depois o carbonato de potassa n'uma pouca d'agua de rosas, deite-se a solução sobre a pasta, e incorpore-se n'ella Junte-se successivamente, e por pequenas porções, o espirito de jasmim, misturado com os oleos essenciaes. Estando tudo bem misturado, metta-se a pasta n'um vaso bem fechado. Se o liquido não bastar para fazer uma pasta de consistencia conveniente, ajunte-se-lhe agua em quantidade sufficiente.

(Extrahido do *Formulario* de Chernoviz.)

Figura 3 – Receita de creme para as mãos.
Fonte: *Jornal das Famílias* (1867, n.2, p.56).

Sobre as matérias da seção "Medicina popular", nota-se que, dentro do *Jornal das Famílias*, elas assumiram maiores proporções de maneira paulatina:

> Tal seção era editada inicialmente em uma pequena parte do jornal e foi, posteriormente, ganhando cada vez mais espaço nas publicações subsequentes, o que demonstra um crescimento gradativo no interesse dos leitores sobre a área do conhecimento da medicina. (Soares, 2012, p.127)

Os textos, que mesclavam ensinamentos médicos com usos populares, eram extraídos do *Dicionário de medicina popular do Dr. Chervoniz* e, assim como diversos artigos editados na seção de "Economia doméstica", traziam receitas práticas para tratar de enfermidades e evitar incômodos corriqueiros, como o suor nos pés e o sangramento nasal.

Os escritos do Dr. Chervoniz, além de também terem contribuído com diversas indicações de medicamentos na "Economia doméstica", foram compilados no *Jornal* sem ligação fixa com uma ou outra seção, como se observa na edição de fevereiro de 1870 da revista de Garnier:

> *Adágios higiênicos*
>
> Extraídos da quarta edição do *Dicionário de medicina popular do Dr. Chervoniz*.
>
> Coma caldo, vida em alto, anda quente, viverás longamente.
>
> Deus te dê saúde e gozo, e casa com quintal e poço.
>
> Horta com pombal é paraíso terreal.
>
> Não farás horta em sombrio, nem edifiques a par do rio.
>
> O cabrito de um mês, o queijo de três.
>
> Pão de hoje, carne de ontem, vinho de outro verão, fazem o homem são.
>
> A pão duro dente agudo.
>
> Quando fores ao mercado, pão leve e queijo pesado.
>
> Água de serra e sombra de pedra.

> Pão que sobre, carne que baste, e vinho que falte.
> Pão quente, muito na mão e pouco no ventre.
> Não te fies de vilão, nem bebas de charqueirão.
> Faze da noite noite, e do dia dia, viverás em alegria.

Rumando para além da "Economia" e da "Medicina", mas permanecendo no terreno dos textos de conteúdo didático, é preciso mencionar também as seções de "Música", "História", "Viagens", "Floricultura" e, ainda, o suplemento prático cedido pelo *Jornal* para que as mulheres pudessem ter modelos de bordados (estampas de crochê e de renda) de roupas tanto femininas quanto infantis. Ressalta inclusive a existência de artigos isolados que, independentemente de qualquer seção, tinham por objetivo a divulgação de lições básicas de natureza científica ao público leitor.

Como exemplo dessas composições, destacam-se os ensinamentos de Matemática, divulgados na edição de julho de 1870; os estudos "geodésicos",[7] lançados em abril de 1869; e, especialmente, a matéria "A figueira", noticiada de outubro de 1874 a janeiro de 1875, na qual aparece a justificativa para os assuntos didáticos, e não recreativos, publicados no periódico familiar:

> *Recrear suas leitoras com poesias e variados artigos de mero interesse literário não é missão exclusiva do* Jornal das Famílias.
>
> *Além deste propósito, que por certo não deixa de ser digno de toda a solicitude da parte de sua redação, tem o nosso jornal por timbre e dever instruir o sexo,* cujas graças naturais por sem dúvida se centuplicam, quando realçadas pelo brilhantismo de uma educação esclarecida.
>
> É por isso que, não só por mais de uma vez, nos temos ocupado de assuntos pertencentes à ciência, como estamos resolvidos a empreender a publicação de uma série de artigos, onde possamos desempenhar perfeitamente os dois fins da nossa folha.
>
> Obedecendo assim, como é de intuitiva conveniência, ao preceito antiquíssimo, mas ainda não cediço, do velho Horácio, mistu-

---

7 Tal texto trazia informações sobre a geografia do império.

> raremos o útil ao agradável e trataremos dos interesses da erudição, cercando-os da amenidade do estilo e das flores da literatura e juntando a ação à palavra, encetaremos a série prometida ocupando-nos neste artigo da figueira, planta tão conhecida entre nós, mas cuja importância histórica nos merece especial atenção.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1874, n.10, p.304, grifos nossos)

As "Modas" publicadas no *Jornal* correspondiam a uma combinação de conteúdo que cambiava entre a instrução e a recreação para as leitoras. Ao mesmo tempo que essa seção oferecia a oportunidade de as mulheres se atualizarem de acordo com os padrões das costuras e dos figurinos europeus, também proporcionava a elas o divertimento de apreciarem ilustrações e observações sobre um tema que parecia ser de grande interesse feminino.

Para concluir este tópico sobre o periódico "feminino" de Garnier, evidencia-se, em concordância com Crestani (2009), que o *Jornal das Famílias*, por ter sido uma publicação majoritariamente endereçada à mulher, sustentava-se no eixo moda–literatura–utilidade e marcava-se por uma tendência moralista e conservadora bastante nítida. Para conformar-se com a base temática e estilística divulgada, esse impresso precisava adequar os seus textos à tradição dos jornais e das revistas familiares – a saber, necessitava oferecer uma leitura amena, fácil, corrente e animada, a fim de despertar o interesse dos consumidores, que dificilmente seriam atraídos por matérias difíceis e, portanto, cansativas, haja vista o contexto de oralização (leitura em voz alta) e de simplificação que predominava no Brasil do XIX e que havia obtido êxito com a entrada do romance-folhetim[8] nos periódicos do período oitocentista.

8 A popularização da fórmula folhetinesca, dado o seu sucesso entre os leitores, levou os escritores de jornais e de revistas, principalmente femininas, a dedicarem os seus escritos ao divertimento do público alvo. Esse remanejamento visava à garantia de êxito no trabalho e, consequentemente, na circulação das obras (Meyer, 1992). Para tanto, muitos artistas aderiram à seriação dos textos literários, articulada com o suspense da história, o que afiançava a leitura do número seguinte da narrativa e, consequentemente, do próprio periódico.

A imagem da mulher e do casamento pela leitura da folha familiar de Garnier: matérias engajadas, tribulações abafadas

Nesta parte, serão expostos os diversos modos como o *Jornal das Famílias* procurou projetar tanto a figura da mulher oitocentista quanto o tradicional conceito atribuído às núpcias. Tal diversidade, notada no modo como a revista enfocou esses dois assuntos, poderá ser constatada ao longo dos itens subsequentes, embora já se possa prever que o padrão seguido pelo periódico de Garnier tenha privilegiado a visão conservadora e pautada na autoridade do homem, o que significava considerar que as mulheres deviam ser submissas ao pai e ao marido e os casamentos deviam limitar-se às convenções sociais.

Progressão de carreira: de filha a esposa, de esposa a mãe

Neste livro, dá-se destaque ao modo como o *Jornal das Famílias* direcionou os seus textos a um público leitor constituído principalmente por mulheres, além de enfatizar o caráter moralizante com que tal periódico buscou adequar-se ao contexto paternalista da segunda metade do XIX brasileiro. Por intermédio dessas informações, já é possível prever a forma como mais habitualmente foi construída a imagem feminina na revista familiar de B. L. Garnier. Em síntese, o conservadorismo adotado pelo impresso estendeu-se a praticamente todas as matérias que procuraram descrever ou dar destaque à figura da mulher, esboçada de modo próximo ao de um ser angelical, puro, submisso e, por extensão, mais digno de zelar pelos bons costumes da instituição familiar oitocentista.

Segundo os padrões instituídos pelo *Jornal*, as mulheres eram tidas como detentoras de uma "carreira" basicamente restrita aos cuidados do marido, dos filhos e do lar. Em algumas ocasiões, a figura feminina assumia dimensões sagradas, haja vista a virtude de ser ela a responsável por gestar a espécie humana, dando vida e alento a cada indivíduo. Um exemplo de como a mulher era representada no periódico pode ser observado na seção "Mosaico" de

maio de 1864, em que um texto de autoria de Moreira de Azevedo confere destaque ao papel feminino:

> A MULHER
>
> A mulher é o encanto da vida, a esperança da existência, o anjo da ventura, a divindade do mundo.
>
> A mulher é o ente que nos dá as ilusões, *a santa que tem por altar o coração de todos; é o anjo que nos faz sonhar na primavera da vida*.
>
> A mulher torna a nossa imaginação viva, o nosso coração puro, a nossa alma cristã; é ela quem guia o homem às ações generosas, o soldado ao heroísmo, o sábio à posteridade, o filósofo a Deus.
>
> A mulher é a locomotiva intelectual da natureza.
>
> A mulher é a estrela da criação, a flor da formosura, a estátua de encantos, a poesia do mundo.
>
> Na mulher há a delicadeza das formas e a beleza do semblante. Deus quis formar a mulher tão formosa para ser o tipo da criação.
>
> Alguns povos embrutecidos no barbarismo e despidos de civilização têm desprezado a mulher. Na China ela é escrava: o marido a compra e a pode matar. No Japão está sujeita a completo desprezo. No centro da Ásia é vendida como qualquer mercadoria. Em toda a África é desprezada, e na Núbia é severamente castigada se ousa servir-se do cachimbo do seu marido.
>
> Alguns filósofos têm dito heresias da mulher. Secundo disse: "A mulher é tempestade da casa, estorvo do descanso, naufrágio do homem e leoa que afaga". Muitos outros doestos têm sido lançados contra a mulher, mas perguntai a esses críticos por que assim falam das mulheres, e eles vos darão a resposta do marques de Molière: "São detestáveis, porque são detestáveis".
>
> Entre os povos cultos a mulher tem toda preponderância e representa na família, na sociedade, na literatura e nas artes; por isso, tem aparecido uma Stäel, Sévigné, Jorge Sand, Girardin, e outras muitas.
>
> *É divina a missão da mulher: nos planta a fé na alma e a virtude no coração. É o primeiro livro santo que o menino estuda: nos conselhos de sua mãe bebe a moral de Deus, os princípios da religião.*

> *A mulher é o anjo que torna a vida do homem bela, cheia de prazeres e de amor, que nos sorri na juventude, que nos consola na velhice, que nos acompanha nas venturas e nos anima nas desgraças.*
>
> A mulher é o ente a quem podemos chamar nossa mãe, e nossa mãe é a alma da nossa vida, o coração do nosso peito, a santa da nossa existência; nossa mãe é quem nos ensina os risos na infância, quem nos amamenta; é quem primeiro enxuga nossas lágrimas, quem nos dá as primeiras palavras e as primeiras carícias; nossa mãe é a nossa mestra desde o berço, nossa amiga na juventude, nossa irmã na desgraça; é o ente que chora quando choramos, que se alegra com os nossos risos; e a consolação da nossa vida, o ente que tem sempre um coração para nos dar, uma alma que é só do seu filho; nossa mãe é o nosso Deus no mundo.
>
> *A mulher reúne em si todos os sentimentos da vida; nela se acha a moral da criação; parte dela a civilização do mundo; é ela quem educa as inteligências.* Lamartine disse: "O que sou, devo-o à minha mãe". Cuvier asseverava que sua mãe é quem o tornara sábio. Kant dizia que com sua mãe aprendera a filosofia pura e cristã.
>
> *Compreenda o homem bem a mulher e verá nessa que lhe dá o ser e a vida o ente destinado para lhe dar a felicidade, a virtude, a ciência e a glória.*
>
> M. de Azevedo.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1864, n.5, p.138-9, grifos nossos)

Todas as definições e todos os elogios direcionados à mulher evidenciam o interesse do *Jornal das Famílias* de agradar ao público que mais fielmente consumia os números da revista: as próprias damas da sociedade fluminense. Não se pode deixar de realçar, ainda, que a natureza conservadora e moralista do impresso também contribuiu para a difusão das estereotipias conferidas à representação feminina.

Em suma, a idealização da mulher pelas vias do periódico favoreceu, em certo sentido, a vendagem das publicações, já que, provavelmente, as leitoras da época gostavam de identificar-se com os louvores conferidos à imagem tradicional das filhas obedientes e

das esposas bondosas. No tocante aos pais e aos maridos, que eram os verdadeiros pagantes da assinatura da revista, também é válido inferir que eles podiam se sentir mais satisfeitos por saberem que a leitura das suas senhoras estava "em boas mãos".

No que tange à propagação das estereotipias femininas, é bastante clara a ênfase dada à "missão divina" das mulheres de atuarem como mães amáveis e como consortes exemplares. Dentro dessa mesma linha de raciocínio, pode-se mencionar o poema veiculado no *Jornal* em outubro de 1874:

A MULHER (Recitativo)

"Coração de mulher qual Philomela
É tudo amor e canto ao pé da noite."
(J. A. Lemos)

Ente sensível, por Deus destinado,
A ser amado, como a flor mimosa...
De ti a rosa, n'um vaidoso enfado,
Em verde prado, se mostrou ciosa!

Se jovem, bela, matutina estrela...
Corte à donzela... Só se veem os galantes...
Astros volantes, que o amor atrela...
Em torno dela, a girar constantes!...

S'alva, formosa, qual a tela fina,
Luz peregrina, qu'a todos cativa...
É terna a Diva, seu olhar fascina...
Branca a bonina, que dos Céus deriva!...

S'é moreninha, tem do jambo a cor,
É seu amor, ou faísca ou chama...
Que s'inflama com o menor ardor,
Meigo pudor, só distingue a dama.

Se ri travessa, buliçoso olhar...
Seu gentil ar, só provoca amor!...
Qual beija-flor, que d'um verde mar,
Liba a voar, o pólen da flor.

Se melancólica, qual rola ferida,
Que repelida, um abrigo implora...
O mundo explora, essa dor perdida,
N'alma vertida, que medita e ora.

Se mãe extrema, seu amor sublime,
O bardo exprime, em verso cadente...
Delírio ardente, que sem ser um crime,
O peito oprime, sem dizer que sente!

Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça
(*Jornal das Famílias*, 1874, n.10, p.313-4)

Uma análise rápida do poema, destinado a ser recitado – haja vista a esquematização sonora tradicional de rimas, predominantemente consoantes e alternadas (ABAB), e de homofonia interna entre os versos, quase sempre decassílabos –,[9] enfatiza as várias possibilidades de expressão da mulher: jovem, alva, moreninha, risonha, melancólica ou mãe. Todas elas, no entanto, independentemente de quaisquer diferenças, deviam convergir para as características elencadas na primeira estrofe, segundo a qual a figura feminina era um ente sensível destinado por Deus ao amor. Essa propriedade corrobora a tendência idealizadora com que as mulheres eram descritas e tratadas pela maioria das matérias do *Jornal das Famílias*.

Na análise dos versos, além de avaliar a imagem tradicionalmente convencionada às damas da alta sociedade oitocentista, me-

9 Contam-se também alguns versos octossílabos, eneassílabos e hendecassílabos, mas sempre com estrofes regulares.

rece atenção o fato de a composição poética em evidência ter sido assinada por uma mulher. Conclui-se, pois, que Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça foi quem realmente escreveu o poema, sem que para tanto lançasse mão do uso de pseudônimos ou de quaisquer outras estratégias de publicação textual.

Os dados biográficos da escritora[10] tornam extremamente plausível afirmar que a autoria do recitativo "A mulher" pertenceu a Honorata, e não a um homem que, por qualquer razão,[11] pretendesse se passar por uma senhora também dedicada à arte literária. Sobre a poetisa, interessa elucidar que, segundo Vasconcellos (2010), ela foi uma das precursoras da literatura goiana[12] e, inclusive, a primeira da região a estrear em livro. Saliente-se, ainda, que Honorata contribuiu tanto para a publicação de *O Domingo*, semanário literário e recreativo editado por mulheres, de propriedade de Violante Ataliba Ximenes de Bivar e Velasco,[13] quanto para a veiculação do *Jornal das Famílias*, de B. L. Garnier.

Ressalta, portanto, a importância de o periódico analisado ter trazido para o seu corpo editorial uma colaboradora que já havia contribuído para jornais criados e dirigidos especificamente por mulheres da sociedade oitocentista e destinados a um público leitor em sua maior parte feminino. Convém reiterar que o *Jornal* não era uma publicação pensada e produzida essencialmente por senhoras, mas era uma revista endereçada sobretudo a elas.

Essa questão pode revelar a preocupação dos redatores de mostrar para as suas leitoras que, envolvidas na formulação daquele

10 Cf. *Dicionário bibliográfico brasileiro*, de Sacramento Blake (v.3, p.246). Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00295730#page/254/mode/1up>. Acesso em: 4 out. 2013. De acordo com o autor, Honorata também publicou, no Rio de Janeiro de 1875, o poema *A redenção*, escrito em seis cantos e um proêmio.

11 Geralmente, em virtude de exigências editoriais.

12 A esse respeito, Vasconcellos (2010, p.88) contesta a informação que consta no *Dicionário bibliográfico brasileiro*, de Sacramento Blake, acerca da origem piauiense de Honorata.

13 Também já havia sido uma das três redatoras-chefes do *Jornal das Senhoras*.

impresso, também havia algumas damas que, além de se devotarem às obrigações domésticas habituais, dedicavam-se à atividade jornalística e literária. Mais do que isso, a participação de Honorata e de outras escritoras na elaboração do *Jornal* de Garnier indica que os editores queriam demonstrar ao público alvo que tinham bastante zelo na escolha de matérias escritas por mulheres e endereçadas especialmente ao gênero feminino.

Conforme pontua Pinheiro (2007), o periódico das famílias somente divulgou a lista dos seus principais colaboradores a partir de 1870. Em 1877, a relação dos escritores sofreu algumas alterações e inserções, mas, em todos os casos, consta o nome de Honorata de Mendonça. Semelhante ao caso dessa poetisa é o de Emília Augusta Gomide Penido,[14] que também contribuiu para o *Jornal* por muitos anos. Escreveu para variadas seções – "História", "Romances e novelas", "Poesias" etc. –, mas sempre manteve, em seus artigos, nítido e extremamente moral teor religioso.

REDACTORES E COLLABORADORES

Dr. Augusto Fausto de Souza.
Augusto Emilio Zaluar.
Bittencourt Sampaio.
D. Emilia Augusta Gomide Penido.
Conego Francisco Bernardino de Souza.
D. Honorata Minelvina Carneire de Mendonça.

Dr. Caetano Alves de Souza Filgr.as.
Conego Dr. J. C. Fernandes Pinheiro.
Dr. Joaquim Manoel de Macedo.
Joaquim Norberto de Souza e Silva.
J. L. Teixeira de Macedo.
Dr. José Joaquim de Pessanha Povoa.
José Rufino Rodrigues Vasconcellos.

José Nicoláo Vergueiro.
Juvenal Galeno.
L. G. P. Guimarães Junior.
Luiz Antonio Burgain.
Machado de Assis.
Manoel Ignacio Marrocos Mendes.
D. Paulina Philadelphia.
V. Colonna.

Figura 4 – Lista de redatores e colaboradores da revista, entre eles, Emília e Honorata.

Fonte: *Jornal das Famílias* (1870, n.1).

14 Segundo Sacramento Blake (v.2), D. Emilia era natural de Minas Gerais, nascida de uma família que lhe proporcionou a oportunidade de obter uma educação apurada, principalmente em história religiosa. Emília Augusta Gomide Penido fazia consistir toda a sua felicidade no estudo das letras, tendo recusado, por isso, diversas alianças matrimoniais.

REDACTORES E COLLABORADORES

Dr. Augusto Fausto de Souza.
Augusto Guanara.
Dr. Bern. Joaq. da Silva Guimarães.
D. Emilia Augusta Gomide Penido.
Ernesto Castro.
Heitor da Silveira.
D. Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça.

Dr. Joaquim Manoel de Macedo.
Joaquim Norberto de Souza e Silva.
J. L. Teixeira de Macedo.
Dr. José Joaquim de Pessanha Povoa.
José Rufino Rodrigues Vasconcellos.
Juvenal Galeno.
L. G. P. Guimarães Junior.

L. L. Fernandes Pinheiro Junior.
Machado de Assis.
Dr Manoel Duarte Moreira d'Azevedo.
D. Maria Ignacia Magna.
D. Paulina Philadelphia.
P. A. Gomes Junior.
V. Colona.

Figura 5 – Versão da lista de redatores e colaboradores com inserções e alterações.
Fonte: *Jornal das Famílias* (1877, n.1).

De acordo com Pinheiro (2007), assumir a vinculação de escritoras ao suporte familiar significava angariar mais leitoras:

> [...] numa época em que o literato não tem tanto prestígio entre os conservadores e em que as mulheres ainda não têm conquistado um espaço significativo na imprensa, os nomes de mulheres como Emília Augusta Gomide Penido, de família renomada [...], e a senhora Honorata de Mendonça garantiriam um maior *status* ao *Jornal*, passando a ideia dele ser um periódico bem aceito entre as senhoras de bom gosto.

Em 1877, outro nome feminino passou a integrar o corpo de colaboradores da revista de Garnier: o de Maria Ignacia Magna. Acredita-se, no entanto, que tal escritora, assim como Victoria Colonna e Paulina Philadelphia, eram pseudônimos de autores que, até hoje, não se sabe se eram homens ou mulheres (Pinheiro, 2007).

Percebe-se que, mesmo após dez anos de circulação do *Jornal*, a construção da imagem feminina foi mantida, em boa parte da publicação, de acordo com os modelos românticos de idealização. Ao longo dos seus três lustros de longevidade, os editores buscaram preservar o caráter moralizante e tradicional da revista e do seu público leitor, além de terem procurado incluir, na sua redação, a participação factual de escritoras, como Honorata de Mendonça e Emília Augusta Gomide Penido. Em conformidade com a divul-

gação do retrato "divino" concernente à mulher propagado pelo veículo de circulação das famílias, a figura da mãe ocupou bastante relevo, como já foi possível perceber pelos excertos reproduzidos.

Sabe-se que, teoricamente, fazia parte da "carreira" das mulheres oitocentistas o exercício maternal. Era dever feminino, portanto, cuidar da primeira transmissão de valores e do aperfeiçoamento moral dos filhos (Stein, 1984), além de assegurar-lhes carinho, dedicação e compreensão, uma vez que ao pai propriamente não restava muito tempo para educar os filhos e para cuidar deles.

A realidade da postura materna, todavia, no que tange ao Brasil imperial, pode ser discutida e, até certo ponto, posta em dúvida. Segundo Alencastro (1997), antes da abolição da escravatura, era comum que as crianças pertencentes a famílias abastadas tivessem, desde a primeira infância, contato estreito e íntimo com as mucamas. As mães não costumavam amamentar os seus filhos e, com isso, entregavam-nos para as amas de leite, que, a princípio, eram cativas em período pós-natal. Nas cidades, inclusive, o aleitamento feito a partir do aluguel de escravas consistia em uma atividade econômica importante.[15]

Posteriormente, a partir de 1850, algumas imigrantes brancas entraram no mercado da amamentação e passaram a competir com as amas de leite cativas. Somente com a inserção do discurso médico, pautado na puericultura, começou-se a dar maior importância à autoridade materna e às vantagens do aleitamento pela própria mãe (Alencastro, 1997). Até então, as criadas, além de amamentarem os filhos das suas senhoras, também se responsabilizavam por tomar conta das crianças.

Pelo que se pôde constatar, ainda que o papel de mãe fosse explorado pela literatura romântica de *status* mais sentimental, algumas "contradições" históricas são dignas de nota, como o caso

---

15 Os senhores escravocratas podiam alugar mucamas que haviam acabado de partejar um bebê que, por alguma razão, tinha morrido. Dessa maneira, todo o leite da mãe cativa era transformado em renda para o dono da escrava (Alencastro, 1997).

das amas de leite. Em verdade, o paradoxo não reside somente no simples fato de um infante ter sido amamentado e cuidado por uma escrava. A questão maior tem a ver com a representação ideal que cabia à mulher oitocentista, cuja atuação como "mãe modelo" (figura sagrada) era uma das obrigações vinculadas ao rótulo de "esposa perfeita", consoante os padrões da época.

Apesar de a genitora de antigamente ter tido a preferência de não aleitar o filho, não se pode condenar tal decisão somente com base na importância simbólica[16] e física da amamentação para a criança. O aleitamento feito por amas de leite, e não pelas próprias mães, consistia em uma prática cultural da sociedade brasileira do período. Não cabe aqui, portanto, tecer nenhum tipo de julgamento valorativo a respeito de costumes históricos.

Para além de possíveis questionamentos acerca da postura assumida por muitas mães no contexto dos Oitocentos, o que é preciso salientar, neste livro, é o modo notoriamente idealizado como o *Jornal das Famílias* descreveu e se referiu ao desempenho feminino no tocante às tarefas maternais. Diversos textos com enfoque nas mães foram publicados na revista e, neles, o amor incondicional que as mulheres nutriam por seus filhos era sempre exaltado, bem como a pureza e a abnegação da figura materna. Pode-se inferir que essa busca pela concepção de um modelo de mãe está de acordo com os dogmas românticos preconizados pelo *Jornal*.

No número de fevereiro de 1871, foi divulgado um poema de Juvêncio Augusto de Menezes Paredes em que se atesta, nas estrofes iniciais, a contraposição do que se notificou sobre o aleitamento pelas amas de leite:

Nossa mãe
Por entre os risos da primeira infância,
Quando 'inda o berço nos descerra amor,
Nós pressentimos a sutil fragrância
Da mais mimosa e peregrina flor...

16 Amamentar simboliza o gesto de estimular e possibilitar a vida de alguém.

É nossa Mãe, – anjo de Deus que os braços
Nos abre, ao vermos da existência a luz;
Que em nossa infância nos dirige os passos,
E em toda a vida nosso bem conduz!

(*Jornal das Famílias*, 1871, n.2, p.60-1)

Confirma-se, dessa maneira, a divergência entre a facticidade, que pode ser historicamente comprovada, e a preservação do modelo de idealização feminina, que os veículos propagadores dos mandamentos ultrarromânticos insistiam em divulgar. Nesse mesmo poema, também merece destaque a corroboração do que foi apontado sobre o retrato que se construía das mães: figura próxima a Deus – sagrada, portanto –, a qual se ocupa de proteger os filhos e de lhes dar amor. No final dos versos, estampou-se o contorno de uma senhora vestida discretamente, com uma criança no colo, tornando mais robusta a imagem de felicidade no cumprimento do dever materno que o *Jornal das Famílias* procurava transmitir a suas leitoras.

Figura 6 – Ilustração que acompanhava o poema "Nossa mãe".
Fonte: *Jornal das Famílias* (1871, n.2, p.61).

Ainda sobre os deveres maternais, publicou-se, no *Jornal das Famílias* de julho e de agosto de 1870, uma novela imitada do alemão,[17] intitulada "Deus protege as mães e ampara as crianças".[18] No texto, narra-se a história de Molly, uma estalajadeira que, a princípio, mostra-se displicente em relação aos cuidados com os filhos e com as obrigações religiosas.

A moralidade do escrito fixa-se no momento em que a fé da mulher é posta à prova: o filho é agarrado por uma águia e passa a correr risco de morte. A transformação de Molly é, segundo o texto, incitada pelas mãos de Deus: "mas já não era *estouvada* como outrora; era uma *piedosa e respeitável mãe de família*, abençoada pelos indigentes, e que *o digno cura dava por exemplo a todas as jovens mulheres sécias e esquecidas dos seus deveres religiosos*" (*Jornal*, 1870, n.8, p.234, grifos nossos).

O conteúdo moral da narrativa é nítido: a mulher devia manter-se honrada perante as obrigações religiosas e familiares. Para isso,

17 Não foi encontrada referência à composição alemã que o texto do *Jornal* "imita". Deve-se mencionar que, na revista de Garnier, foi publicada a tradução de diversas obras estrangeiras – por exemplo, "Os prisioneiros do Cáucaso", texto da tradição russa traduzido por Xavier de Maistre, e "Dolores", traduzido por Paulina Philadelphia (Pinheiro, 2007) –, mas, para o caso específico de "Deus protege as mães e ampara as crianças", é preciso observar que, além de ter sido feita uma imitação, e não uma tradução, a autoria da obra não foi revelada.

18 No *Jornal das Famílias*, havia muitos textos cujos títulos remetiam a provérbios. O emprego das máximas tanto se deu em sentido dramático e moralizante quanto em direção jocosa. Segundo Faria (2008), é possível associar o emprego dos ditados populares na literatura à difusão dos provérbios nos teatros franceses e, posteriormente, brasileiros. Embora os provérbios dramáticos tenham surgido no século XVII, a popularização deles ocorreu no XIX, em pleno Romantismo, e teve como expoente Alfred de Musset. Tal gênero, dada a naturalidade do seu estilo, pode ser tomado como uma espécie de comédia, embora com regras peculiares. Conforme mencionado por Faria (1993), é preciso observar ainda que, mesmo na comédia realista, há características que podem ser remetidas, até certo ponto, aos provérbios dramáticos, como quando os títulos das obras teatrais contemplavam máximas populares (caso de *Ceinture Dorée*, de Augier; no encabeçamento da obra, de 1855, é explicitado o provérbio francês que diz: "Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée", ou seja: "É melhor contar com a estima pública do que ser rico").

era imperioso que exercesse com presteza e dedicação o papel divino de mãe e de esposa. Novamente, ao término da novela, publicou-se uma figura cuja edição parecia visar engrandecer a beleza e a dignidade do carinho maternal:

Figura 7 – Ilustração que acompanhava a novela "Deus protege as mães e ampara as crianças".
Fonte: *Jornal das Famílias* (1870, n.8, p.235).

Outro conto que também evidencia as obrigações de probidade e de abnegação que cabiam às mães oitocentistas é "Ada", lançado em fevereiro de 1869. Nesse texto, D. Matilde, viúva e mãe da protagonista, por ter se apaixonado, em segredo, pelo pretendente da filha, adoeceu e morreu após o casamento de Ada com João da

Cunha. Apesar de Matilde, viúva, ter tido a oportunidade de viver uma paixão com o seu amado, ela preferiu sofrer e, assim, fazer a felicidade da filha, permitindo que Ada se casasse com João. A noção de dever maternal, uma vez mais, foi salientada no periódico familiar: a jovem viúva, "tendo sido o modelo das esposas, devia ser também o modelo das mães" (*Jornal das Famílias*, 1869, n.2, p.14) e, para tanto, precisava abdicar da própria sorte em favor do bem-estar da filha.

A história de Matilde e de Ada, além de destacar a importância da doação materna, explicita os deveres que cabiam, naquela época, às mulheres enquanto mães e enquanto consortes, como se percebe no texto:

> *Não basta só que a mãe de família desempenhe todos os deveres da domesticidade, é preciso que ela tenha também a ilustração necessária para encantar o homem a quem o destino a uniu e para que saiba encaminhar a educação moral de seus filhos* e possa escolher a carreira que de preferência devem abraçar, em referência às suas vocações e qualidades intelectuais. (*Jornal das Famílias*, 1869, n.2, p.50-1)

Fica patente que, de fato, o periódico de Garnier inclinava-se a propagar os padrões de moralidade dentro dos quais as mulheres deviam não só administrar com esmero as tarefas do lar, mas também cuidar do marido e da educação dos filhos. Para as bases estabelecidas pelo *Jornal*, a figura feminina era símbolo de domesticidade – no mais amplo sentido da palavra –, embora a noção de servilismo ainda não pudesse, ou não quisesse, ser totalmente vista como algo pejorativo pelas leitoras oitocentistas do impresso.

No mesmo veículo, verifica-se outra situação corriqueira para os parâmetros moralistas do XIX brasileiro: a ida de mulheres para os conventos por imposição da família. Conforme observa Stein (1984):

> [...] era comum que famílias enviassem suas filhas a instituições religiosas quando não encontrassem *casamento condizente com sua*

> *posição social*. Era uma maneira de *preservar a honra da menina e oferecer-lhe uma vida considerada dignificante*. Alguns pais e maridos usaram também o convento como uma espécie de casa de correção para mulheres de conduta moral indesejada. (p.31, grifos nossos)

Caso a mulher não pudesse ocupar a função de esposa e de mãe, mediante a doutrina matrimonial, era necessário que ela se enclausurasse em um convento, o que se apresentava como a última possibilidade de aceitação social, uma vez que a vida celibatária, quando não dedicada à religião, era considera desonrosa e ultrajante. No *Jornal das Famílias*, em fevereiro de 1865, publicou-se a narrativa "A monja", assinada por Soror Amélia, em cujo conteúdo se reconhece um tom crítico direcionado à condenação da juventude de diversas moças ao claustro do mosteiro. Nas palavras lamentosas do texto, é possível atestar o desgosto da narradora por ter sido privada, em nome de uma vontade que não lhe pertencia, do frescor da mocidade:

> Sou moça e diz-me o espelho que sou bela, e bela chamam-me as minhas companheiras de *infortúnio*.
>
> *Bela e moça, e na primavera da vida, e no viço da beleza, e ao desabrochar do coração, cinge-me o corpo o burel de monja, e condenam-me a passar a existência entre as paredes negras e solitárias do claustro!*
>
> E o coração me bate com força, e sinto em meio da *penitência* e dos cilícios, em meio do murmurar das preces e do ressoar do órgão essa ansiedade indefinível, essa *aspiração ao gozo*, essa *sede de vida*, que não m'a pode dar o claustro.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.2, p.52, grifos nossos)

Ainda nas vias da imposição familiar ao destino da mulher, cabe citar uma das narrativas veiculadas, em março de 1874, na seção "Contos macaenses", intitulada "Uma vítima da vaidade". Na obra, um homem enlouquece de remorso após a filha ter morrido

vitimada pela tristeza de satisfazer ao desejo paterno de se casar com quem ela detestava. A história da mulher-mártir, que desiste do seu grande amor em nome da obediência ao pai, poderia e deveria, segundo os bons costumes, ser tomada como exemplo pelas leitoras do *Jornal das Famílias*. O único entrave que talvez tenha incomodado algumas leitoras, no entanto, foi o desfecho da trama: a morte, por desgosto e por desalento, da protagonista.

Nesse caso, o remorso paternal, assim como no exemplo da monja, acaba por propiciar, em certo sentido, uma série de questionamentos sobre a legitimidade do pátrio poder. As moças que liam a revista poderiam, no seu íntimo, perguntar a si mesmas até que ponto a autoridade do pai deveria ser cegamente acatada, tendo em vista a possibilidade de essa soberania culminar na desventura da mulher ou, em circunstância extrema, na sua morte.

Mesmo que se possa pensar que a circulação dos textos referidos tenha dado, naquela época, a chance de diversas damas se questionarem sobre a viabilidade do rígido sistema paternalista, o que provavelmente ocorreu foi a procura desesperada, e de modo cada vez mais avassalador, por um bom casamento (entenda-se por "bom" algo não necessariamente associado ao amor). Em vez de os pais ou os maridos das leitoras terem se preocupado com a repercussão dessas narrativas ou, na melhor das hipóteses, terem refletido sobre os limites do próprio poder – haja vista o fato de a figura paterna do conto "Uma vítima da vaidade" ter ensandecido diante da culpa sentida pela morte da filha –, parece que eles não se opuseram à divulgação de tais escritos.

É provável que os homens tenham visto nas narrativas uma maneira de as moças perceberem a urgência de arranjar um casamento que fosse, no mínimo, suficientemente apropriado. Como a aceitação social feminina dependia das núpcias ou, em última hipótese, da sujeição ao monastério, era necessário que as mulheres conseguissem, para o bem de seu futuro, uma união conjugal que fosse não só conveniente para as suas famílias, mas também satisfatória para as próprias candidatas ao noivado. Caso contrário, as jovens ou seriam mandadas para o claustro do convento, ou seriam

obrigadas a contrair casamento com um pretendente escolhido pelos pais.

Retomando o conservadorismo do periódico e, à vista disso, não fugindo da praxe de tal veículo, deve-se relatar que variados contos reproduzidos no *Jornal das Famílias* expressavam a recompensa da virtude e da fidelidade da esposa para com o marido. Em "Justiça do céu", texto de cunho moralizante e religioso divulgado em setembro de 1868, conta-se a história de uma mulher que, por ter se mantido fiel ao esposo ausente, que muitos julgavam estar morto, foi recompensada e auxiliada pelas mãos divinas. Pelo que já se analisou acerca da revista familiar, é razoável depreender que as senhoras que tiveram a oportunidade de ler essa narrativa chegaram à conclusão de que Deus somente ajudava as mulheres que provavam ser leais aos cônjuges.

O *Jornal*, com tudo isso, garantia a sua circulação entre os lares da Corte: as leitoras, temendo as determinações celestiais, procuravam (ou, ao menos, tentavam) seguir os padrões de moralidade, ao passo que os respectivos esposos ficavam satisfeitos com o conteúdo da publicação e, dessa forma, prolongavam a assinatura da revista.

Ainda que muitos textos do *Jornal das Famílias* explorassem a virtude da mulher – seja como mãe, seja como esposa –, nele também foram incluídas diversas publicações que deram enfoque à tendência feminina de coquetear. A abordagem desse tema era, logicamente, conduzida de modo quase sempre moralizante, como em "O colibri", narrativa veiculada em julho de 1865. Nesse conto, Rosalinda, uma donzela cuja delicadeza e inconstância eram comparadas às do beija-flor, insistia em mostrar-se leviana em relação aos homens até que, após ter fingido sentir-se indiferente diante de Alfredo, confessou amá-lo assim que percebeu que poderia perdê-lo para sempre.

Outro exemplo do tratamento dado pelo *Jornal* ao coquetismo feminino reside no texto "Três fases da vida", divulgado na seção "Mosaico" de março de 1865, sob o pseudônimo F. Nessa trama, é narrado, em tom extremamente moralista, o destino de uma mulher coquete: passou a viver coberta de andrajos, a pedir esmola para os homens que antes havia menosprezado.

Convém ressaltar que não apenas o teor moral foi trabalhado e difundido no periódico "feminino" de Garnier. O estilo humorístico também foi adotado pela revista das famílias para tecer considerações a respeito das mulheres. Para Sebastianopolino,[19] autor do ensaio "O que não diz a língua e o que não ouvem os ouvidos", publicado em maio de 1865, também na seção "Mosaico", era senso comum a tagarelice das mulheres.

Nesse mesmo texto, foram mencionados, de maneira chistosa, provérbios sobre o hábito frenético feminino de taramelar, como o provérbio espanhol que diz: "O rouxinol deixará mais depressa de cantar do que a mulher de falar", e o chinês que compara a língua das mulheres a uma espada que jamais enferruja. Apesar de o periódico ter denunciado o costume de falar demais por parte das senhoras oitocentistas (atitude que alcança o presente século?), ressaltou ainda o poder das linguagens simbólicas utilizadas pelas damas.

Segundo o autor, a linguagem dos leques, por exemplo, funcionava como uma "espécie de telégrafo elétrico", pois conferia aos pretendentes ou aos amantes das moças "boletins amorosos de cada momento". Pela maneira de manusear o leque, as mulheres transmitiam aos rapazes aquilo que não podiam anunciar perto dos olhos repressores dos pais: interesse, desprezo, desdém, amor, compromisso etc. Analogamente, foram delatadas as peripécias da linguagem das flores, também muito praticada pelas mulheres da época.

Outro exemplo do humor que, muitas vezes, era utilizado para se referir ao comportamento feminino é uma das anedotas lançadas no *Jornal* de julho de 1868. Nessa breve narrativa, contou-se o caso de uma jovem que, prestes a casar, foi assim questionada por uma amiga: "Como vai *ele*?". A moça, pensando que a companheira se referia ao cachorro de estimação, respondeu que "ele" estava bem e que já havia agitado a cauda. Sem nada entender, a amiga afirmou

---

19 É possível que Sebastianopolino tenha sido um dos pseudônimos utilizados por Joaquim Norberto de Sousa Silva, segundo apontam os estudos de Miranda (2006).

ter perguntado sobre a saúde do noivo da menina e, diante do mal-entendido, a dona do animal mostrou nada saber daquele com quem iria se casar. Depreende-se, pois, que a rapariga parecia nutrir mais interesse pelo "totó" do que pelo futuro marido.

Para encerrar o tópico sobre a abordagem das mulheres feita no *Jornal das Famílias*, é imprescindível falar dos textos que compuseram a seção "História". Muitos deles, escritos pelo padre Francisco Bernardino de Souza, procuraram realçar figuras femininas bíblicas que, em certo sentido, mostraram-se desonrosas. O sacerdote buscou dar maior relevo aos fatos que envolveram nomes bastante conhecidos, como Salomé, Eva, Bethsabée e Dalila. Em tais contos, era evidente a costumeira natureza moralizante das narrativas. Nelas dava-se destaque ao desregramento cometido pela mulher e às consequências advindas desses atos licenciosos, como no caso de Salomé, que mandou decapitar o profeta João Batista por ele não ter correspondido ao amor da jovem princesa.

Entre o conservadorismo e a galhofa: a perspectiva matrimonial

É natural pensar que o *Jornal das Famílias*, por ter sido um periódico dedicado à satisfação dos interesses domésticos, especialmente femininos, devia dar bastante enfoque a textos relacionados à temática nupcial. De fato, a revista costumava referir-se, com grande frequência, à esfera do casamento, mas a visão que revelou acerca da vida conjugal foi bastante variada, ao contrário do que se poderia imaginar.

A narrativa "Um jornal casamenteiro", divulgada em setembro de 1877, escrita por C. F.,[20] parece traduzir, de certa forma, a imagem tradicional que se poderia construir acerca da publicação de Garnier. Nesse texto, relata-se a história de um homem chamado

20 Não há indícios de quem foi o escritor que utilizou a assinatura C. F. ao final do texto referido. Vale considerar, contudo, que, dado o teor persuasivo e "propagandístico" da narrativa, o autor (ou autora) da matéria talvez tenha sido um excelente colaborador do *Jornal* de Garnier.

Paulo, avesso à ideia de casar-se até o momento em que conhece Luizinha, por quem se apaixona perdida e avassaladoramente.

A súbita "conversão" de Paulo é impulsionada, na verdade, explicitamente, pelo *Jornal*, uma vez que a seção de "Modas", constantemente veiculada no suporte feminino, possibilita à pequena Luiza a oportunidade de vestir-se de acordo com padrões de refinamento e bom gosto. Bem vestida e arrumada, a donzela consegue chamar a atenção do pretendente, cuja admiração se transforma em amor. Como o maior objetivo de grande parte das moças era o casamento, pode-se supor que, quando leram o texto, as damas oitocentistas viram-se em estado de extrema ansiedade para adquirir os próximos números da publicação. Verdade seja dita: o texto foi um excelente lance publicitário da equipe de Garnier. Segue o trecho de autopromoção do veículo:

> – Então foi o *Jornal das Famílias* quem fez o casamento.
>
> – Está claro. E a prova é que o Paulo encontrava-se constantemente com a Luizinha, e só se lembrou gostar dela no dia da festa [quando ele a viu vestida com os modelos lançados pelo *Jornal*].
>
> – Se o Garnier soubesse...
>
> – *Não deves dizer o Garnier, mas – se todas as moças soubessem... assinavam o jornal casamenteiro!*
>
> [...].
>
> (*Jornal das Famílias*, 1877, n.9, p.282, grifos nossos)

Realmente, muitas matérias editadas ao longo dos dezesseis anos de circulação da revista procuraram dar maior magnificência e vivacidade aos assuntos matrimoniais. Um exemplo dessa tentativa do *Jornal das Famílias* de atribuir mais brilhantismo e dignidade aos casamentos oitocentistas é o conto intitulado "A linha reta".

Nessa obra, lançada em agosto de 1868, conta-se a história de um homem que, depois de viver a juventude na esbórnia, descobre estar doente. A cura encontrada pelo protagonista é o casamento: se antes ele convivia com "prazeres violentos" e "paixões desregradas", a vida de casado consegue socorrê-lo e colocá-lo em "linha

reta". A união conjugal, tomada como salvação e como verdadeira felicidade, portanto, é a mensagem final que o texto de Augusto Emilio Zaluar procurou transmitir aos leitores e que a maioria deles possivelmente tentou internalizar.

Nesse mesmo paradigma moral e otimista, enquadra-se o conto machadiano "Felicidade pelo casamento", veiculado no *Jornal* de junho a julho de 1866. Como o título do texto anuncia, o narrador sugere que o pleno contentamento e o verdadeiro bem-estar emocional somente podem ser atingidos pelas vias do matrimônio.

Além da abordagem resplandecente e panglossiana das núpcias, era comum a referência aos consórcios feitos mediante acordos contratuais estabelecidos entre as famílias dos noivos. Pode-se afirmar, portanto, que a perspectiva mercadológica do casamento também foi explorada por variados textos que circularam no periódico de Garnier.

Com relação às uniões acordadas entre os familiares dos futuros "contraentes", mas ainda dentro da focalização otimista dessas convenções, enquadra-se o texto "A sombra e a luz", editado em fevereiro de 1868. Nesse conto, há a tentativa de realização de um casamento contratual entre Julieta e João da Cunha, apesar do não consentimento da noiva, cujo coração batia mais forte por Alfredo. No final da narrativa, o amor vence o pragmatismo, e a jovem Julieta casa-se com o seu preferido.

Em "Longe dos olhos...", conto que Machado de Assis publicou entre março e maio de 1876, conta-se a história de um matrimônio arranjado que, no entanto, acaba bem: os pretendentes apaixonam-se um pelo outro antes mesmo da cerimônia de oficialização do acordo.

Nem sempre, todavia, os casamentos contratuais narrados ao longo do *Jornal das Famílias* tinham final feliz. "História de uma lágrima", obra também machadiana, publicada sob o pseudônimo J. B., lançada em novembro de 1867, aborda a culpa sentida por um viúvo por ter se casado com uma bondosa mulher sem ter se certificado do amor que ela sentia por ele. Somente após a celebração do matrimônio, Daniel, o protagonista, começa a perceber que a esposa, Elisa, não o amava e somente havia se casado com ele para satis-

fazer a vontade paterna. Novamente, aqui, percebe-se a presença da mulher-mártir, que é capaz de sacrificar a própria felicidade e, nesse caso, a própria vida para atender ao gosto do pai.

Também foi dado às núpcias outro tipo de enfoque não muito idealizado: os casamentos feitos tão somente por interesse. Nesses casos, há um paralelo com o modelo contratual, porquanto, em ambas as ocorrências, havia a busca por vantagens. A maior diferença relacionava-se a quem recebia esses ganhos: no caso dos consórcios negociados pelas famílias dos noivos, o benefício maior em geral era para os pais dos casados, ao passo que, nos casamentos por interesse, o proveito máximo era para um dos nubentes ou, em algumas situações, para ambos.

O conto "D. Mônica", de Machado de Assis (pseudônimo Lara), ilustra bem a realização de uma aliança conjugal que só se viabiliza pelo duplo interesse dos noivos, os quais, na trama, são tia e sobrinho. Essa narrativa é ainda um ótimo exemplo de uma prática bastante comum no Brasil oitocentista: a efetivação de matrimônios entre os membros de uma mesma família.[21] O texto machadiano mencionado evidencia, por meio da decisão de Gaspar, que, no casamento, mais valia garantir uma herança do que lutar por um amor, mesmo que para isso fosse necessário casar-se com uma parenta sexagenária.

"Quem não quer ser lobo...", também de Machado de Assis (J. J.), é outro texto que demonstra quão fundamental era, para muitos homens e mulheres da Corte, conseguir uma esposa ou um marido de posses. O conto, lançado em abril e maio de 1872, centraliza-se na história de Coelho, um rapaz de 26 anos que ambicionava arranjar um casamento rico. Ao conhecer Lúcia, apesar de julgá-la feia e vesga,[22] casa-se com a moça por acreditar na opulência da

21 Esse costume decorria da conveniência de preservar, apenas entre os descendentes, o patrimônio doméstico.

22 No decurso do texto, Coelho chega a comparar Lúcia a uma das fúrias ou a um dragão, mas, logo após essas observações nada afetuosas, lembra-se de que a dama é herdeira de um bom par de contos de réis e, por essa razão, tenta apaixonar-se por ela – ou melhor, pela fortuna dela.

família dela. Depois de casado, descobre que, na verdade, a cônjuge não herdaria fortuna alguma, já que estava falida. Aqui, nota-se a manifestação de um duplo interesse: Coelho quer desposar Lúcia por considerá-la rica; Lúcia quer casar-se com Coelho por achá-lo bonito e por ter ciência de que não conseguiria maridar facilmente, haja vista a sua aparência física e a "ruína" do seu patrimônio.

No *Jornal*, a temática do casamento também teve uma abordagem mais descontraída e com certo toque de ironia. Em "Um casamento de tirar o chapéu",[23] por exemplo, compara-se o enlace conjugal a uma ratoeira: "Alguém disse que o casamento é uma ratoeira, onde os ratos que estão de fora farejam meios de entrar, enquanto os que estão de dentro se desesperam por não poderem sair" (*Jornal*, 1867, n.3, p.66).

Essa abordagem humorística acerca dos matrimônios oitocentistas abre espaço para uma apreciação mais nítida das lacunas existentes por trás da maioria das conveniências nupciais, como a ausência de laço afetivo entre os casados, a discrepância entre as idades e os interesses dos noivos, a consagração do relacionamento apenas por imposição familiar, a felicidade de fachada entre muitos casais etc. Sobre o interesse financeiro que imperava entre homens e mulheres no momento da escolha do cônjuge, pode-se enfatizar a anedota chistosa de Paulina Philadelphia publicada na seção "Mosaico" de fevereiro de 1874:

> O conde X..., tido como muito rico, na véspera de seu casamento com uma rica herdeira, passeava na sala de sua futura sogra com ar extremamente preocupado, o que levou a mãe da noiva a perguntar-lhe diversas vezes: o que é que tendes?
>
> – Não tenho nada.

---

23 A autoria desse texto pertence ao pseudônimo A. F., que, segundo Pinheiro (2007), era de Machado de Assis. Nas obras utilizadas como respaldo do nosso trabalho (estudos de Magalhães Júnior e Galante de Sousa), contudo, o pseudônimo em questão não foi citado como machadiano. Por essa razão, optou-se por não considerar tal narrativa, assim como todas as demais publicadas por A. F., atribuível a Machado.

> – Não é possível, estais tão inquieto!
>
> – Nada, minha senhora, absolutamente nada; respondia invariavelmente o conde, de cada vez que essa pergunta lhe era dirigida.
>
> Quinze dias depois da celebração das núpcias, a sogra, vendo afluírem os credores em casa de seu genro, disse-lhe admirada:
>
> – Vós me iludistes, senhor!
>
> – Senhora, lhe tornou ele, eu vos preveni na véspera do casamento, quando ainda era tempo de o desmanchar, não vos disse e afirmei por mais de vinte vezes que eu *não tinha nada, absolutamente nada*?

Nessa mesma linha pilhérica a respeito dos casamentos, pode ser citada a anedota em que se observa a conotação típica de punição que muitos atribuíam aos matrimônios da época:

> Um homem que pedira uma moça em casamento foi confessar-se previamente. Recebendo das mãos do padre o competente bilhete de confissão, e vendo que este não lhe impunha penitência alguma, advertiu-o desse esquecimento, mas o padre respondeu-lhe:
>
> – Casai-vos, e estareis bem com Deus.
>
> (Paulina Philadelphia, in: *Jornal das Famílias*, 1870, n.2, p.24)

Merece destaque outra narrativa breve que também confere enfoque jocoso às circunstâncias matrimoniais – desta vez, aborda-se a questão da traição conjugal –, inserida logo abaixo da anedota anterior:

> O Sr. de ***, célebre gramático, voltando do Instituto de ***, achou sua mulher na companhia de um amante, que, ao ver o marido entrar, disse para ela:
>
> – Eu bem lhe dizia que era conveniente que eu me *vá embora*.
>
> O marido, sempre purista, disse-lhe:
>
> – Que eu me fosse, e não que eu me vá.
>
> E entrou depois desta emenda muito tranquilamente para o seu gabinete.

Nesse excerto, é digno de nota o comportamento displicente do esposo traído, que mais parece preocupado com os problemas gramaticais do amante da mulher. Tal cena pode mostrar que, realmente, muitas alianças somente se concretizavam por contrato, sem que houvesse afeto, muito menos amor entre os casados.

Mesmo assim, ainda que não existisse interesse emotivo por parte dos parceiros, as relações extraconjugais não costumavam ser bem aceitas, principalmente quando as mulheres eram as infiéis. Em geral, os homens não aceitavam a traição das esposas, embora o inverso fosse mais facilmente controlado.

Dentro da produção de Machado de Assis, Santiago (2006), ressalta que qualquer ameaça de traição era mais do que suficiente para ocasionar um "curto-circuito emocional" nas personagens masculinas. Essa reação, de acordo com o estudioso, comprova que o ciúme machadiano é retórico e, por isso, está mais baseado na verossimilhança do que na verdade propriamente dita:

> O verossímil é, pois, um conceito que não pertence à ética, mas à arte de persuadir, ou à Retórica. *Seu ponto de referência não é a realidade (ao contrário da verdade)*, mas um sistema a que chamamos de retórica. O ciúme quase não chega a afetar o amor (sentimento), mas descontrola a razão (casamento). Daí o fato de que, no mundo amoroso machadiano, masculino [...], *são os acontecimentos verossímeis que transtornam ou afetam os personagens. O ciúme não nasce, no universo machadiano, de uma comprovação real*, ou melhor, não há necessidade de uma testemunha de vista; depende muito mais o ciúme, como provaria uma análise moderna de *Dom Casmurro*, da "arrumação" que se pode fazer de duas (ou quatro) com o único fito de persuadir a si mesmo e aos outros (ou ao leitor) de que houve motivo para ciúme. (p.444, grifos nossos)

De volta à anedota narrada por Paulina Philadelphia, parece que se pretendeu conferir humor à indiferença do consorte, apesar de ser possível inferir que talvez, se a situação tivesse assumido pro-

porções públicas e não se mantido entre quatro paredes, o marido não teria sido tão apático, afinal, a sua reputação estaria em jogo.

A visão de casamento equivalente à penitência cristã apresenta, ainda, um paralelo com outra perspectiva irônica dada aos vínculos matrimoniais: a abordagem que equipara as núpcias ao sacrifício, ou seja, à própria sepultura. O texto "O casamento e a mortalha no céu se talha" (*Jornal*, 1877, n.10, p.307), de Ernesto Castro, mostra, de maneira sarcástica, que as mulheres oitocentistas bem sabiam que casar – principalmente se fosse sem amor – era o mesmo que "morrer para a sociedade". Não casar, em contrapartida, podia significar desprestígio. Consequentemente, não havia muitas alternativas às damas do Brasil do Primeiro e do Segundo Reinados. A esse respeito, há uma excelente citação de Ribeiro (1996):

> A [ideia] da mulher como astro ou meteoro que brilha fugazmente no céu da sociedade, para depois desaparecer como por encanto. Só que tal desaparecimento coincide, necessariamente, com o seu casamento. Tal recorrência discursiva está a apontar que *a independência, bem como a identidade da mulher só encontram lugar no período que decorre entre o surgimento em sociedade e o seu casamento*. É por isso que as heroínas do romance brasileiro do século XIX têm, em média, de 14 a 18 anos de idade. Quando ultrapassam a média, já não são mais casadoiras. (p.146-7, grifos nossos)

Essa citação será retomada adiante para respaldar uma análise sobre as viúvas do XIX brasileiro. Adiantando um pouco a discussão, basta pensar no seguinte: se a maioria das mulheres, figurativamente, "desaparecia" após o casamento, o que se podia esperar das viúvas? Elas também deixavam de brilhar no "céu da sociedade"? Entre a viúva, a solteira e a casada, é preciso considerar a existência, naquele período, de uma diferença bastante significativa: a primeira já havia passado pela experiência do casamento. Por essa razão, será que poderia voltar a brilhar após o falecimento do marido?

Enfim, suscitada a matéria sobre o principal tópico do trabalho apresentado neste livro, as viúvas, importa agora retomar a ironia acerca do contexto matrimonial por meio de outro exemplo: a narrativa "O melhor dos casamentos", de Heitor da Silveira, publicada nas edições de março, abril e maio de 1878 da revista de B. L. Garnier. O humor do texto reside na articulação do título com o final da trama: o narrador sonhara toda a história e, com isso, pôde perceber que o melhor dos casamentos apenas podia acontecer no plano das quimeras. Esse conto inclusive aproxima-se da moral apresentada na obra machadiana "A melhor das noivas", divulgada no *Jornal* dos meses de setembro e outubro de 1877, sob o pseudônimo de Victor de Paula. Para o protagonista desta última produção, a morte era a melhor esposa que um homem podia ter. Ao chegar a essa conclusão, ele se suicidou no dia do próprio casamento.

De forma geral, visto que, nas matérias que compuseram o *Jornal das Famílias*, havia, em virtude da complexidade do assunto, uma miscelânea de posicionamentos acerca das ocorrências conjugais – perspectivas otimistas, realistas, idealizadas ou irônicas –, é extremamente válido dar especial atenção a dois textos específicos que trataram, de modo particular e exclusivo, do tema casamento: "Bem casados", escrito pelo padre Manuel Bernardes e publicado em março de 1863; e "Os casamentos de hoje", redigido por Victoria Colonna e lançado em junho de 1875.

Por meio desses escritos, é possível chegar mais perto da ideia e das lições que a revista das famílias procurava transmitir de fato aos leitores. Esses ensaios não se apoiaram na ficção literária para que, mediante uma história narrada, divulgassem alguma mensagem acerca da realidade matrimonial. Ao contrário, os dois textos procuraram, de modo direto e factível, expor algumas condições que, na conjuntura daquela época, deveriam ser asseguradas para o "sucesso" de um casamento.

Na obra composta pelo padre Bernardes, foi construído um tipo de sermão em torno do qual se afirmou a necessidade imperativa de as núpcias serem pautadas em uma série de conformidades entre os noivos:

A semelhança é causa do amor, e os bons casados devem ser

Apesar do amor – dois;
Apesar do número – um.

Todas as formas se introduzem nos sujeitos tanto mais suavemente quanto mais próximas são as disposições para elas. Casem primeiro as idades, as condições, as saúdes e as qualidades; então casarão bem as pessoas: doutro modo, já de antemão levam o divórcio meio feito.

(*Jornal das Famílias*, 1863, n.3, p.90)

O ensaio de Victoria Colonna,[24] por sua vez, também ressaltou os principais passos que deviam ser seguidos pelos pais de família no momento da escolha matrimonial de seus filhos, principalmente das moças. Para a autora, antes da ultimação do casamento, era necessário que os noivos apresentassem entre si, como já havia pontuado o padre Manuel Bernardes, compatibilidade com algumas faculdades. Somente dessa forma, segundo Colonna, a felicidade dos casados estaria assegurada pela "moralizadora proteção do himeneu".

Os conselhos dados pela colaboradora do *Jornal* pautaram-se, conforme anunciado, na observação dos casamentos malogrados:

O espetáculo diário de casamentos malsucedidos sugeriu-nos as seguintes reflexões, que pedimos a vênia para apresentar às nossas leitoras e leitores, na fé de que poderão aproveitar-lhes para seus filhos, proporcionando-se assim o inefável gozo que experimenta uma alma certa de haver cumprido seu dever.

(*Jornal das Famílias*, 1875, n.6, p.180)

---

24 Sobre tal colaboradora, Sacramento Blake (v.7) destaca a possibilidade bastante crível de ela ter ocultado o seu verdadeiro nome: "Creio ser pseudônimo de uma distintíssima escritora brasileira, de quem sinto não poder dar a devida notícia" (p.383-4). Resta saber se, de fato, Victoria Colonna foi um pseudônimo pertencente a uma mulher, como indica o autor, ou a algum homem que contribuía assiduamente para o *Jornal das Famílias*.

Victoria Colonna também denunciou nesse ensaio, em tom crítico, a urgência descabida de alguns pais e mães de casarem as filhas:

> Em nossa sociedade, cumpre confessá-lo, há demasiado adoçamento em casar as moças. Há mães que anelam por casarem-nas a fim de recuperarem sua liberdade, desonerando-se por esse meio da forçada vigilância, que aliás em algumas famílias não existe, e outras fazem um dever de truncarem a educação de suas filhas por um casamento prematuro, pois julgariam seu amor próprio ofendido se tivessem de adiá-lo mais tarde; ao passo que contraindo esse vínculo em tenra idade, indica a importância de sua posição social, cujo brilho deseja-se partilhar, ou que os méritos de suas filhas são tais que foram devidamente apreciados logo ao despontar.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.6, p.180)

Novamente de acordo com as recomendações do artigo, era necessário que os casamentos oitocentistas obedecessem a estas determinações, tidas como fundamentais:

> Reflitam as famílias no seguinte asserto para que a educação seja completa e possa produzir durante a vida as competentes flores e frutos: é mister que o casamento venha em tempo conveniente, nem muito cedo como acontece ao geral das moças, nem muito tarde como soem fazer os homens. [...]. Uma das condições indispensáveis no casamento é a harmonia das idades. Tão clara é essa asserção que não carece de provas, porquanto uma moça e um velho, ou uma velha e um moço, são incompatíveis para formarem bons casamentos, visto como são duas quantidades heterogêneas que produzem "uniões em união". [...].
>
> Outra condição a que também cumpre atender para maior probabilidade de um bom casamento é não unir a inteligência à imbecilidade, a virtude ao vício, nem a saúde à enfermidade.
>
> Acaso essas famílias, sequiosas de uniões prematuras, pensaram alguma vez no que pode haver de agradável num consórcio em que um dos cônjuges é destinado de antemão a ser o enfermeiro do outro? Em que o inteligente não é compreendido pelo estúpido? E

> mais que tudo aquele em que a honra e a retidão têm de combater incessantemente os pendores desonestos e as torpezas do outro que representa a infâmia?
>
> [...].
>
> Não duvidamos afirmar que é da conformidade das qualidades físicas, morais e intelectuais que depende a sorte do casamento.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.6, p.181-2)

Por último, a autora destacou a importância do amor para as uniões conjugais, o que, de certa forma, pode ser considerado uma avaliação "moderna", diante das prerrogativas contratuais que reinavam no século XIX brasileiro:

> Não desconheçamos o que é o coração humano e lembremo-nos que a ocasião do amor é antes do himeneu que deve contrair-se sob seus auspícios. Se suprimirmos o amor antes do casamento, crede que de um só jato teremos também suprimido o amor conjugal depois dele; por isso que não existindo amor entre os noivos jamais nasce entre os esposos o amor conjugal.
>
> [...].
>
> Agora sob pena de parecer-vos uma representante do século passado dir-vos-ei que *considero o amor uma das condições indispensáveis para o matrimônio*.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.6, p.182)

Constata-se, por conseguinte, que os princípios preconizados pela revista de Garnier, embora fossem conservadores e de veio paternalista, não eram radicais a ponto de concordar com matrimônios realizados apenas por imposição da família. A noção burocrática de "contrato", comumente associada aos casamentos da época, podia ser posta de lado no momento em que se comprovasse a existência sagrada do amor. No que se refere ao parecer de Colonna, a defesa da consensualidade dos nubentes para a consumação das uniões conjugais evidencia, em certo sentido, o ponto de vista feminino como crítica ao paternalismo e ao domínio masculino sobre as mulheres.

Na pior das hipóteses, consoante o texto de Colonna, caso os noivos não se amassem e apenas estivessem concretizando a vontade dos pais – o que, para a escritora, seria tramar a desgraça das filhas que diziam adorar –, as famílias deveriam ao menos obedecer a outras duas condições indispensáveis ao sucesso nupcial: correspondência entre as idades e entre os gênios dos prometidos. A opinião de que os consórcios deveriam ser "proporcionais" já havia sido expressa pelo padre Bernardes em 1863 e, mesmo que indiretamente, por alguns textos narrativos, como "Um casamento na roça" (de autoria de Hope), de agosto de 1864, em que o narrador teceu a seguinte afirmativa acerca da prejudicial descontinuidade etária que podia existir entre os noivos:

> Uma moça de vinte anos casada com um homem de sessenta!... Uma aurora da primavera, fresca, rosada, vibrante de luz e de harmonias, cheia de perfumes, de sensações desconhecidas, de voluptuosos desejos, despontando em um dia invernoso, descorado, frio, envolto nas brumas e exposto aos últimos vendavais da vida, como a árvore despojada, no encosto da serrania, ao gélido sopro da última estação do ano!... *Quem pode compreender esta anomalia das conveniências sociais, que vão de encontro a todas as leis da natureza, à própria dignidade da consciência humana e ainda aos mais sagrados preceitos da doutrina religiosa?*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1864, n.8, p.235, grifos nossos)

Em consonância com a ideia da necessidade do amor entre os casados, inserem-se dois contos de Machado de Assis que relatam a união entre indivíduos pertencentes a civilizações distintas: "A vila queimada" (*Jornal*, 1864. n.4-5), assinado pelo Dr. Negro, e "Rui de Leão" (*Jornal*, 1872, n.1-3), assinado sob o pseudônimo de Max. Os dois trabalhos referem-se ao casamento entre um fidalgo e uma índia. A diferença entre ambos consiste no fato de que, na última narrativa, o homem branco converte-se à cultura indígena, ao passo que, na primeira, ocorre o inverso: a índia converte-se à tradição

do esposo. O mais interessante a observar, contudo, é a sujeição do casal aos costumes de outra sociedade em prol do amor.

Fugindo, uma vez mais (para além do tom humorístico já destacado), do que se poderia esperar de um periódico dito tradicional, extremamente moralista e até mesmo "casamenteiro" – conforme mencionado pelo próprio veículo –, o *Jornal* divulgou uma narrativa sobre o divórcio.[25] Por ter sido uma publicação destinada à consagração dos princípios familiares, poderia parecer no mínimo estranho o enfoque dado, no texto em questão, ao rompimento legal do vínculo sacramentado do matrimônio.

Ao ler a obra na íntegra, contudo, constata-se o típico conteúdo da revista, preso à manutenção da moral e direcionado às famílias, uma vez que, no final do conto, embora o marido tenha solicitado o divórcio sob a alegação de "incompatibilidade de gênios" e tenha ido viver com outra mulher, foi a esposa repudiada que aceitou cuidar dele quando uma enfermidade o acometeu de modo devastador, depois de a segunda consorte tê-lo desprezado em virtude da doença. Os leitores – ou melhor, as leitoras – do *Jornal*, portanto, concluíram que o divórcio não era a melhor solução para nenhum casal e que, se algum homem chegasse a pedi-lo, correria o risco de terminar como o esposo da protagonista.

Não poderia deixar de ser mencionado, no estudo que realizamos sobre a imagem do casamento através da leitura do *Jornal das Famílias*, a narrativa "O relógio de ouro" (*Jornal*, 1873, n.4-5), de Machado de Assis. O texto conta uma história de traição conjugal vista por um prisma digno de nota: o marido, ao suspeitar da infidelidade da esposa – que havia ficado bastante estranha após ter aparecido em sua casa um relógio valioso como presente –, ameaça matá-la.

No desenrolar do conto, entretanto, descobre-se, no momento em que o cônjuge decide castigar e assassinar a mulher, a verda-

25 Cf. O divórcio ou memórias de Madame Dormeuil destinadas à sua filha. *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro (1876, n.3-7).

deira origem do regalo: o presente havia sido dado pela amante do consorte, e não por algum pretendente da esposa. Essa narrativa realça a desigualdade que existia entre os gêneros no tocante às prerrogativas matrimoniais, já que, segundo o funcionamento da sociedade daquele período, os homens podiam trair suas companheiras sem receber nenhuma punição por isso (pelo contrário, recebiam o perdão e a resignação delas), ao passo que as mulheres podiam ser severamente penitenciadas caso chegassem a praticar algum ato extraconjugal.

Sobre infidelidade no casamento, cabe citar outro texto publicado no *Jornal das Famílias* que aborda esse assunto: "A cruz de fogo", assinado por Léo Junius. Essa narrativa, veiculada nos números finais de 1871 até a primeira edição de 1872, concentra-se na tríade traição–assassinato–vingança e conta a história de um fazendeiro que, ao descobrir que a esposa o traía com um funcionário, mata a mulher, o empregado e os filhos – que o ruralista descobre não serem seus, mas do amante da consorte. Apenas um descendente sobrevive e, anos depois, retorna para vingar a morte dos pais e dos irmãos.

É notável e lógico que o periódico, tendo abordado o tema da traição conjugal, tenha dado um final trágico à esposa adúltera, para que nenhuma leitora se sentisse encorajada a ser infiel ao verdadeiro pagante da assinatura do jornal, o marido. Agradar para vender: assim sempre foi o mercado da imprensa periódica no Brasil e no mundo.

Por último, tendo em mente o fato de o *Jornal* ter sido uma publicação ilustrada, não se poderia deixar de fazer referência a algumas das imagens de casamento que compuseram diversos números desse impresso.[26]

Como a noção de matrimônio está intimamente associada à ideia de família, muitas das pinturas reproduzidas no *Jornal* cos-

26 Era comum que, ao final da maioria das matérias, fosse incluída uma imagem.

tumavam representar cenas em que um grupo familiar se reunia para ler em conjunto. Percebe-se que a reprodução de tal cenário exercia a função tanto de evidenciar o caráter doméstico da revista quanto de incentivar a prática de leitura, fosse coletiva, fosse individual, nos lares brasileiros. Segue-se um exemplo de uma dessas figuras.

Figura 8 – Leitura em família e ao ar livre.
Fonte: *Jornal das Famílias* (1864, n.3, p.88).

A imagem a seguir também mostra uma cena de leitura em família, mas, desta vez, a prática se dá dentro de casa.

Figura 9 – Mulher mais velha fazendo a leitura para a família no interior da casa.
Fonte: *Jornal das Famílias* (1873, n.8, p.256).

Com relação às imagens de casamento propriamente ditas, publicaram-se imagens centradas na cerimônia conjugal e na celebração do enlace. A ilustração a seguir exemplifica o primeiro caso. Ela foi reproduzida por, no mínimo, três vezes ao longo dos números do *Jornal das Famílias*.
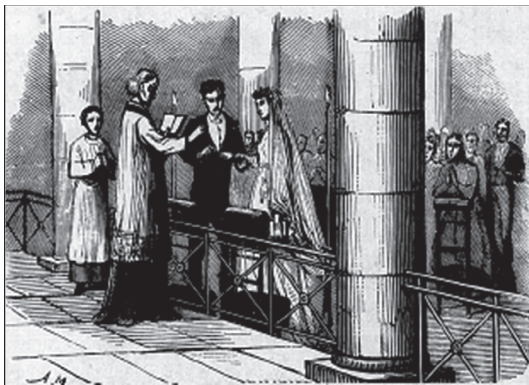
Figura 10 – Cerimônia de casamento do século XIX.
Fonte: *Jornal das Famílias* (1872, n.5, p.139).

No *Jornal* também foram divulgadas várias imagens de festas, e muitas delas podem ser associadas à celebração matrimonial, dada a articulação entre a figura e o texto que acompanha, como no caso da ilustração que se segue, publicada junto ao conto machadiano "O caminho de Damasco", que representa a comemoração, em uma grandiosa festa, do casamento de dois primos.
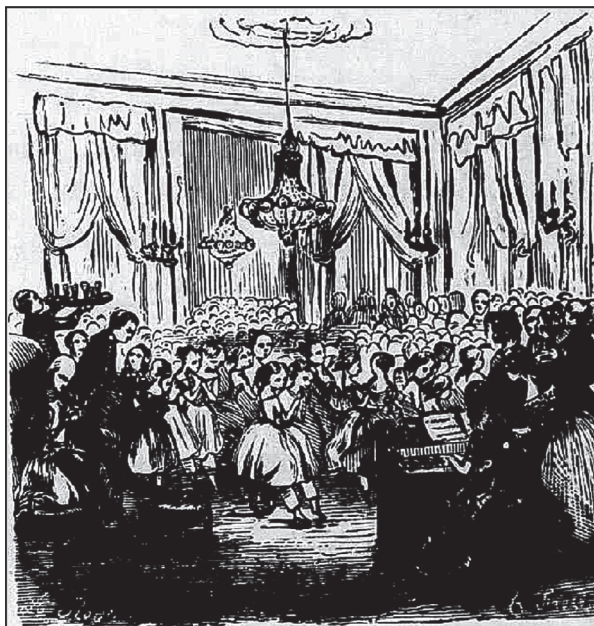
Figura 11 – Celebração de matrimônio.
Fonte: *Jornal das Famílias* (1871, n.6, p.178).

Ainda no plano da formalização nupcial, o *Jornal das Famílias* publicou desenhos de noivas na seção de "Modas". Por terem sido as mulheres o principal público consumidor da revista e por elas terem demonstrado grande interesse não apenas pelos modelos europeus de vestimenta, mas também pelo tema casamento, pode-se supor que foi economicamente vantajosa a reprodução de moldes dos tradicionais vestidos de noiva.
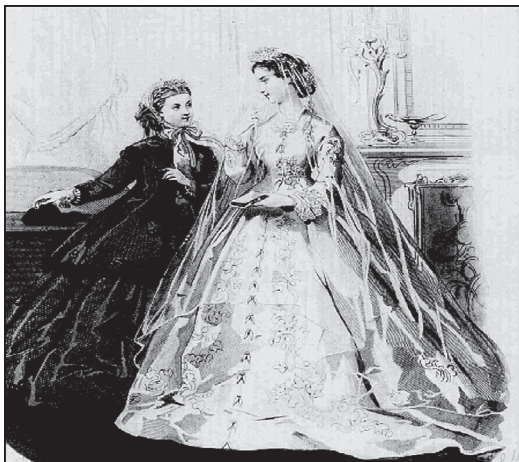
Figura 12 – Modelo tradicional de vestido de noiva.
Fonte: *Jornal das Famílias* (1865, n.5, p.155).

Na seção mencionada, antes da exposição dos figurinos – como o das noivas –, havia uma descrição detalhada de cada modelo, com o intuito de facilitar a visualização e confecção das roupas pelas leitoras que por elas se interessassem.

MODAS

DESCRIPÇÃO DO FIGURINO DE MODAS.

PRIMEIRO TOILETTE. — *Menina de 14 a 15 annos.* — Vestido e paletó curto meio-justo de popelina de Irlanda azul. Paletó forrado, assim como a parte inferior do vestido, e guarnecido de um estreito folho encanudado de tafetá azul, e de um grosso cordão de seda adornado de perolas formando trevo sobre cada dente. Chapéo de filó branco *bouillonné* com *bavolet* e laço de setim azul. Ataduras largas de tafetá branco com outras mais estreitas de setim azul atadas por baixo.

SEGUNDO TOILETTE. — *Noiva.* — Vestido de seda branca, com grinalda bordada de matiz por cima da bainha e voltando em fórma de avental para a frente. O vestido está feito em fórma princeza e fechado na frente de alto abaixo com botões de passamanes com atacadores. Véo de filó de seda comprido; toucado composto de um diadema e de um esconde-pente de lilaz da Persia. Collarinho e mangas de *valenciennes*.

Figura 13 – Descrição detalhada de modelos de roupas.
Fonte: *Jornal das Famílias* (1865, n.5, p.154).

Em poucas palavras, a temática do casamento foi realmente muito explorada pelo *Jornal das Famílias*, assim como a das mulheres. Quase sempre foi priorizada a visão moralizante e conservadora acerca do posicionamento que deveria ser tomado pelas damas da sociedade diante de suas posições como mães bondosas e esposas zelosas. Foi possível notar, contudo, que no mesmo periódico também foram veiculadas matérias que exibiam, explícita ou discretamente, noções mais críticas acerca das uniões matrimoniais e do próprio comportamento feminino.

3
De esposa a viúva, de viúva a esposa

Viúva moça com horror ao casamento é a fênix, é o milagre dos milagres. O casamento para as mulheres é como o governo para os homens de Estado; não se pode estar muito tempo sem pasta.

(Assis, *Jornal das Famílias*, 1868, n.6, p.167)

Superação do limite ou limite da superação?

As relações estabelecidas e sustentadas pela sociedade oitocentista fixavam, principalmente no que tange à mulher, certos limites de conduta concernentes à união conjugal que podiam, pela condição da viuvez, ser transgredidos ou superados. A "classe" das viúvas, comparada à posição que as demais mulheres ocupavam, costumava assumir um *status* diferenciado, em termos de vantagens econômicas e sociais. Essa distinção que cabia à viúva conferia-lhe maiores oportunidades de administrar a própria rotina, sem se prender com excessos à rigidez do esquema paternalista, cujo expoente mais comum se associava à figura do pai ou do marido.

A liberdade alcançada pela viúva devia-se ao fato de ela ter passado da tutela paterna para a conjugal e desta para a viuvez. A responsabilidade que o poder masculino exercia sobre a mulher transferia-se, por intermédio do falecimento do chefe familiar, para as mãos da própria dama. Vale afirmar, portanto, que, sem a presença viva do cônjuge para impor-lhe a condição subalterna de esposa, a mulher enlutada podia, em certa extensão, superar – ou, mais apropriadamente, amenizar – o estado de submissão à ordem paternalista.

Não se pode deixar de considerar, entretanto, que, embora a viúva oitocentista tivesse o apoio legal afirmado pelas Ordenações Filipinas, o exercício do poder feminino também estava condicionado a certas práticas sociais (Melo; Marques, 2001). Sabe-se, conforme já enunciado no primeiro capítulo deste livro, que as mulheres enviuvadas assumiam, na maioria dos casos, a posição de "cabeça" da família, mas, para tanto, elas precisavam obedecer a uma série de exigências impostas tanto pela lei quanto pela própria sociedade. O respaldo legal garantido pelas Ordenações possibilitava às viúvas, em tese, não só o acesso a parte da herança do falecido, mas também, a depender da situação, a administração de todo o patrimônio por ele deixado.[1] Cumpre salientar, todavia, a existência de algumas práticas sociais que interferiam no direito da esposa à propriedade e ao exercício do poder administrativo sobre os bens herdados.

1 Em virtude de a separação – mediante o divórcio, por exemplo – dos casais oitocentistas não ter sido um instrumento legal muito comum, como é nos dias atuais, uma das formas mais frequentes de dissolução matrimonial era por meio do falecimento de um dos cônjuges. Por esse motivo, homens e mulheres deviam precaver-se diante da possibilidade de viuvez. Para tanto, já era de praxe a feitura de um contrato conjugal em que se estabeleciam cláusulas de direito à propriedade e à guarda dos filhos. De tal forma, se os nubentes tivessem firmado um "contrato de arras" e nele ficassem estipulados os bens que pertenciam ao noivo e à noiva, não haveria partilha patrimonial em caso de falecimento de um dos consortes. Somente poderiam ser divididos os pertences adquiridos após a consumação do matrimônio. Vale ressaltar, contudo, que a maior parte dos casamentos do século XIX era realizada com base em um "contrato de ametade", a saber, um casamento com comunhão de bens.

No que diz respeito ao controle patrimonial conferido à viúva, é interessante ressalvar que ele somente podia ser assegurado se não houvesse nem a oposição do juiz de órfãos da localidade[2] em que o casal residia, nem a contestação de algum parente do sexo masculino; caso contrário, era provável que ocorresse o impedimento da posse dos bens destinados ao domínio da consorte. A própria legislação somente concedia às viúvas a tutela dos filhos e o direito à gerência do pecúlio familiar caso elas demonstrassem que sabiam dirigir os negócios do marido e que ainda honravam a memória do morto.

Um avanço constitucional, no que se refere aos direitos femininos à emancipação, consistiu na consolidação, em 1850, do Código Comercial. Por meio desse corpo normativo, permitia-se que a viúva, se maior de 18 anos, praticasse todos os atos próprios da atividade mercantil, a fim de preservar os negócios do cônjuge e não dispersar a riqueza da família. Essa medida – também estendida ao âmbito da mulher casada, com a diferença de que, no caso desta, era necessária a autorização marital, ao contrário do que ocorria com a viúva, que prescindia de quaisquer contestações legais – possibilitou maior autonomia às damas enviuvadas, pois lhes concedeu a oportunidade regular de gerir os empreendimentos de seus falecidos maridos e de prosseguir com as atividades lucrativas deles. Com o poder comercial e financeiro garantido, as viúvas viam-se cada vez mais "livres" para dar novos rumos às suas vidas.

Quanto à hipótese de consumação das segundas núpcias, de fato as enviuvadas podiam casar novamente, desde que respeitassem o período de luto, que, segundo os parâmetros das Ordens Filipinas, durava cerca de um ano (cf. *Ordenações Filipinas*, Livro IV). Nos

---

2 A intervenção do juiz de órfãos podia dar-se, em algumas ocasiões, mesmo quando o menor vivia com a mãe, que, por algum motivo, era impedida de assumir a responsabilidade jurídica sobre os seus descendentes. Nesse contexto, o juiz nomeava um tutor para que cuidasse da integridade física da criança e da gerência dos bens materiais que pertenciam a ela (Azevedo, G. C., 1995).

Oitocentos brasileiros, supõe-se que era bastante comum e esperado que as viúvas contraíssem outro casamento, principalmente aquelas com melhores condições financeiras. Essa propensão feminina a novos matrimônios pode ter como uma das explicações prováveis o caráter contratual das primeiras núpcias.

As mulheres, em sua grande maioria, dedicavam-se a uma conveniente união inicial arranjada pelas famílias dos consorciados. Em virtude dessas circunstâncias, em geral não podiam escolher o parceiro, já que deviam obedecer à vontade dos pais. Quando viúvas, essas mesmas mulheres não mais dependiam da autoridade paterna e esponsal e, diante dessa "autonomia" adquirida, encontravam uma oportunidade de lançar-se em busca de um novo casamento que, em oposição ao anterior, fosse pautado no amor ou, ao menos, na deliberação da própria figura feminina.

Como ilustração da frequência com que se davam as segundas bodas das mulheres de bom poder aquisitivo cujos maridos haviam falecido, basta observar a ocorrência dos ditados populares que se referem a essas viúvas, dentre os quais é possível citar: "Viúva rica por um olho chora, por outro pisca", "Viúva é como lenha verde: chora, chora, mas pega fogo", "Viúva rica solteira não fica".

Constata-se, portanto, que a forma como as mulheres procuravam guardar o luto em respeito à memória do marido morto podia ser (e é) bastante discutível. No que concerne às classes sociais mais abastadas, havia algumas senhoras que preferiam manter-se em luto fechado – mesmo que abrandado *a posteriori*, ele era conservado – para que, assim, dessem prosseguimento a uma condição de viuvez permanente. A grande maioria das viúvas, entretanto, mostrava-se bastante disposta a contrair uma nova união conjugal, uma vez que, como resultado do fenecimento do laço paternalista a que a mulher ainda se prendia, era dada à dama enlutada a oportunidade de escolher, por sua própria conta, o seu próximo marido. Para isso, como já observado, era preciso que nenhum parente, mediante alegação de proteção da integridade da senhora e das propriedades por ela administradas, interviesse na decisão da viúva.

Nesse último caso, é oportuno ressaltar que diversas viuvinhas pertencentes a classes mais abastadas pretendiam tornar a luzir na vida social dos Oitocentos mediante o regresso ao estado civil do matrimônio. De acordo com o exposto nos capítulos precedentes, as bodas constituíam, para as jovens do século retrasado, uma possibilidade de aceitação social feminina, haja vista a estruturação casamento–família em que a sociedade da época se ordenava. É certo que as viúvas já haviam passado pela experiência conjugal e, de tal forma, não mais corriam o risco de ser rotuladas de "solteironas". Mesmo assim, muitas dessas mulheres pretendiam enveredar, mais uma vez, pelas questões conubiais por motivos que, possivelmente, aproximam-se da recorrência ao livre-arbítrio (autonomia de tomar decisões sobre o próprio futuro seguindo apenas o seu discernimento).

Outro fator que, de certa maneira, impulsionou muitas esposas enlutadas a buscar por um novo casamento foi o receio de serem classificadas pela sociedade como "viúvas alegres" ou, segundo os dizeres da época, como "coquetes de salão"[3] (Silveira, 2005). O meio evitar para que essa rotulação se concretizasse era apenas pelas vias conjugais.

Existiam também as viúvas que pretendiam encontrar casamentos que lhes fossem financeiramente rentáveis. Como já observado, as mulheres que perdiam seus maridos podiam, a depender das circunstâncias, assumir a "cabeça da família" e, com isso, o comando dos assuntos econômicos que antes cabiam aos esposos. Mesmo assim, muitas viúvas – sobretudo as que se viam impossibilitadas de gerir os negócios dos falecidos – buscavam encontrar, por meio da providência de um consórcio economicamente lucrativo, novas oportunidades de aumentar o seu espólio. O livre-arbítrio das viúvas, por conseguinte, não era somente aplicado nos casos em que preferiam valer-se do discurso romântico para a justificativa das segundas (ou terceiras...) núpcias, mas era também pertinente

---

3 A viúva coquete, em síntese, era aquela que somente procurava seduzir e despertar a admiração dos homens pela sua aparência física.

para as situações em que essas mulheres viam, em outro casamento, a conveniência de ampliar o próprio patrimônio.

Resumidamente, pode-se configurar uma espécie de ciclo no qual se enquadravam as viúvas dispostas a uma segunda união conjugal. Nesse processo – aqui intitulado Ciclo da "eterna" casadoira –, verifica-se que a mulher oitocentista (foco centrado na figura da alta sociedade) passava por três etapas predispostas à repetição: antes do casamento, a dama se mantinha no período casadoiro; posteriormente, arranjava consórcio; e, por ocasião do destino, enviuvava. A partir de então, todas as etapas tendiam ao recomeço: busca pelo matrimônio, consagração das núpcias e viuvez.

Apesar de a donzela casadoira, a senhora casada e a viúva terem constituído três instâncias distintas no que se refere à imagem da mulher do século XIX, não é inoportuno reunir na categoria da viúva as outras duas classes femininas. Em resumo, quando uma dama enlutada pretendia casar-se novamente, assumia a postura de moça casadoira; ao consagrar o matrimônio, ganhava o *status* de mulher casada.

Essa reunião de posições, contudo, não permitia à viúva perder a sua condição e a sua experiência decorrente do luto. Ainda que pudesse, em certas ocasiões, procurar novos casamentos, assim como a casadoira, a viuvinha era mais traquejada do que a donzela e, mesmo que quisesse reassumir a posição de mulher casada, também tinha, em assuntos conjugais, mais prática do que qualquer leiga.

A imagem da viúva dos Oitocentos, portanto, podia ter múltiplas facetas: esposa honrada, que mantinha o luto em memória do cônjuge falecido; "coquete" de salões, que preferia apenas seduzir os homens, sem se comprometer com mais ninguém; chefe de família, capaz de administrar as finanças e os empreendimentos deixados pelo marido; mulher experiente, que, já tendo conhecido as peripécias da vida conjugal, era mais enérgica e menos inocente na relação a dois; dama interesseira, que pretendia lucrar com um novo casamento por ela escolhido etc.

O esquema a seguir representa o ciclo casamenteiro das moças do XIX no Brasil.
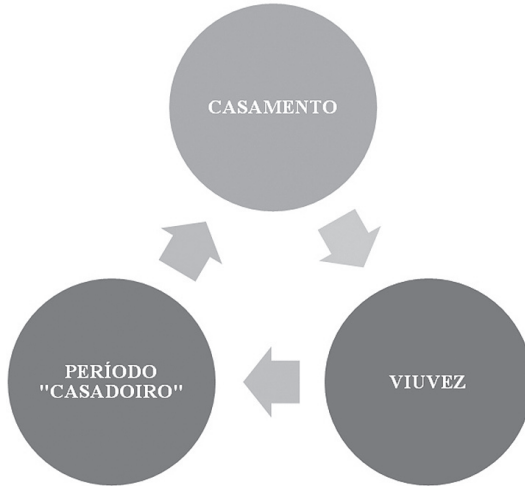
Figura 14 – Ciclo da "eterna" casadoira.

Independentemente do fato de a viúva ter se mantido devota ao luto inflexível ou ter aderido a novas oportunidades matrimoniais, o que se pode depreender é que a condição da viuvez possibilitou à mulher oitocentista uma espécie de "superação" das imposições paternalistas, porquanto a dama da sociedade, pela morte do "chefe" da instituição familiar, teve a oportunidade de assumir as rédeas dos bens do casal e de representar o comando dos filhos e demais dependentes.

Não se pode deixar de observar, todavia, que, conquanto as viúvas tenham conseguido maiores vantagens em relação às solteiras ou às casadas, elas também precisaram cumprir uma série de obrigações que, em certo sentido, impuseram alguns limites à situação de "superação" mencionada. Era preciso que todas as jovens (ou não tão jovens) viuvinhas, apesar da maior liberdade para frequentar festas e salões, obedecessem ao decoro moral e legal relacionado ao luto – prazo de um ano, conforme estabelecido pelas Ordenações Filipinas. Caso contrário, o direito à propriedade e, por extensão, a maiores condições de autonomia seria retirado do domínio da mulher.

Muitas viúvas, além de terem precisado articular leis e práticas sociais, também se empenharam para fugir da alcunha de coquetes. É certo que algumas senhoras optaram pela "honra" de preservar a viuvez e o luto constante,[4] mas a alternativa mais comumente escolhida pelas mulheres oitocentistas parece ter sido um novo casamento. Para isso, não era viável, tanto para a memória dos falecidos esposos quanto para a reputação das próprias viúvas, que elas fossem identificadas como figuras levianas e namoradeiras.

Nas classes mais baixas da sociedade, as viúvas também assumiam uma postura mais autônoma em comparação com as damas ainda solteiras ou já casadas. O problema enfrentado por essas mulheres pertencentes a estratos menos favorecidos referia-se à não existência de pecúlio familiar relevante para ser administrado. Geralmente, os falecidos maridos de tais senhoras eram operários sem posse de (muitos) bens imóveis. Dessa forma, não cabia às viúvas o poder administrativo dos negócios familiares, apenas a gestão do domínio doméstico e dos filhos. Apesar da falta de patrimônio para gerir, as mulheres pobres viúvas tinham, tal como as mais abastadas, a liberdade de contrair um novo matrimônio. A grande diferença entre as figuras femininas de ambas as classes consistia no fato de as viuvinhas menos favorecidas socialmente, mesmo no primeiro casamento, já contarem com maior livre-arbítrio em relação à escolha do noivo,[5] circunstância que não era comum entre as mulheres mais ricas.

Como na maioria dos contos machadianos aparecem personagens femininas pertencentes a níveis sociais mais elevados, será

4 Nos dizeres populares: "Viúva honrada, porta fechada".

5 Para Eni de Mesquita Samara (1983), estudiosa das relações familiares do século XIX brasileiro, os indivíduos pertencentes às camadas mais pobres da sociedade preferiam permanecer no celibato ou aderiam simplesmente a uniões ilegítimas. Em geral, quando os casamentos eram oficializados ou quando ocorria a mera concubinagem, a escolha dos parceiros obedecia a critérios muito menos seletivos e preconceituosos, se comparados aos das camadas ricas. Para as pessoas mais humildes, a presença do amor, por exemplo, era um aspecto relevante para a consagração dos enlaces conjugais.

dado destaque, neste livro, às classes mais abastadas dos Oitocentos brasileiros e, de maneira particular, às viúvas de condições socioeconômicas "abundantes" ou, ao menos, estáveis. Verificar-se-á, porém, com o decorrer das análises dos textos selecionados de Machado de Assis, que diversas viúvas, apesar de frequentadoras da alta sociedade, não conseguiam manter os melindres e as extravagâncias exigidas pelo alto padrão da vida na Corte. Possivelmente, em decorrência dessa necessidade de recuperar o luxo de outrora, tais personagens lançavam mão da estratégia de um novo casamento. Será verificado, porém, que nem sempre alcançar uma segunda união conjugal era uma tarefa fácil para as viúvas, principalmente para as mais "remediadas", que precisavam recorrer a outros atributos (beleza, sedução, inteligência) para atrair um candidato às bodas.

As viúvas no *Jornal* de Garnier

De forma geral, o tema da viuvez foi tratado, no *Jornal das Famílias*, sob dois enfoques: um deles destacou o aspecto pesaroso do luto, e o outro, a visão jocosa acerca das viúvas oitocentistas. No que tange à literatura, especificamente, diversos textos divulgados no periódico de Garnier procuraram abordar as mulheres enlutadas por meio de um prisma mais tradicional. As obras mencionadas não só se referiam a personagens femininas que escolhiam guardar o luto pelo esposo falecido, mas também, como era mais comum, davam enfoque a senhoras que, devido às circunstâncias ou por pretensões casadoiras, dispunham-se a outro casamento.

Nos contos machadianos selecionados para a composição do *corpus* do nosso estudo, a figura feminina da viúva, na maior parte das narrativas, tende a contrair segundas núpcias. Há, no entanto, textos de Machado de Assis, dentre os analisados, em que as viúvas fogem ao típico padrão casadoiro e tanto demonstram maior experiência, adquirida no primeiro matrimônio, quanto maior traquejo, graças ao seu cotidiano como mulheres casadas.

Merecem relevo, portanto, algumas narrativas machadianas em que a personagem viúva assume um paradigma diferenciado em

relação às demais mulheres de luto, como é o caso de D. Angélica Sanches e de Antonina. A primeira mantém-se fiel à preservação da memória do finado marido, em "Um dia de entrudo" (veiculado no *Jornal* entre junho de agosto de 1874, sob o pseudônimo Lara), enquanto a outra apresenta menores inclinações ao feitio caracteristicamente casadoiro,[6] como Antonina, de "O carro nº 13" (publicado na revista de Garnier em março de 1868, sob o pseudônimo Victor de Paula), cuja vivência como esposa faz que a jovem espertamente se arme contra quaisquer investidas conjugais de pretendentes volúveis e interesseiros.

Para além das composições assinadas por Machado de Assis ou por pseudônimos usualmente atribuídos ao escritor, outras produções literárias priorizaram, em certo sentido, as personagens viúvas. É o caso da narrativa "Ser visto", divulgada entre setembro e outubro de 1874, sob o pseudônimo T. Nesse conto, a protagonista, Júlia, após enviuvar, reencontra um antigo namorado, Alberto, com quem decide casar novamente. A viuvinha, no entanto, descobre que o pretendente não a ama de verdade e apenas intenciona contrair matrimônio para poder exibir-se para a sociedade[7] (para "ser visto"). Diante de tal descoberta, Júlia decide não mais casar com o presunçoso Alberto. Vê-se, nessa obra, portanto, a referência à viúva disposta a uma nova união conjugal, desde que devidamente escolhida e decidida por ela.

Merece relevo, ainda, o poema "Romance da viuvinha", escrito por Augusto Emilio Zaluar e publicado na edição de abril de 1864 do *Jornal*. Nessa composição, o eu lírico consiste em uma mulher que, devido à ausência do amado, decide que é preferível morrer a manter-se viva sem o parceiro. Apesar do título, não se pode

---

6 Considera-se como perfil tipicamente casadoiro a ânsia pelo casamento movida por algum interesse, fosse o proveito financeiro, fosse a mera vantagem de não ficar sozinha.

7 Como uma espécie de artimanha planejada para descobrir as reais intenções de Alberto, Júlia propõe a ele que, depois de casados, passem a viver no campo, longe das vistas de estranhos. O rapaz, contudo, não gosta da proposta e, com isso, a viúva tem mais uma prova do caráter leviano e vaidoso do pretendente.

afirmar se a voz poética de fato estava viúva do cônjuge ou apenas viúva do coração, em decorrência, neste caso, da morte do companheiro que ainda não era oficialmente o seu marido. De qualquer forma, compara-se a mulher enlutada à rolinha, que consiste, basicamente, no símbolo da perpétua viuvez, já que tal ave, após o falecimento do parceiro, torna-se inconsolável e permanece sozinha até morrer:

> Como a rola que vagueia
> Numa doce languidez,
> Pousando de ramo em ramo
> Em saudosa viuvez,
> Assim o meu coração,
> Sem abrigo onde pousar,
> Suspira como a rolinha,
> E chora em vez de cantar!
>
> (*Jornal das Famílias*, 1864, n.4, p.24-5)

Na seção "Bibliografia", datada de setembro de 1864, o artigo sobre as imperatrizes do Brasil destacou a Sra. D. Amélia de Orleães, duquesa de Bragança, que enviuvou do rei D. Carlos I aos 22 anos de idade. Nos escritos dedicados à rainha viúva, foi dado destaque à força de D. Amélia diante das provações que enfrentou ao longo da vida: casou-se devido a interesses mútuos entre a Coroa de Portugal e a da França, mas apaixonou-se pelo marido, D. Carlos, que, no entanto, foi assassinado, juntamente com o primogênito, D. Luís Filipe, no trágico episódio regicida de fevereiro de 1908. Posteriormente, D. Amélia teve de enfrentar mais dois lutos: o da filha recém-nascida e o do último filho, D. Manuel II.

Cumpre citar ainda outro texto que menciona a questão das viúvas. Nas edições de outubro a dezembro de 1867, a narrativa "Um provinciano ladino" (*Jornal*, 1867, n.10-2) – publicada sob o pseudônimo de A. F., o qual, segundo Pinheiro (2007), também pertencia a Machado de Assis – retrata as peripécias, no Rio de Janeiro, de um pernambucano de nome Licurgo Augusto César do

Rego Cavalcanti Barros. Dentre todas as vantagens nordestinas que Licurgo estabelecia em comparação com o ambiente fluminense, convém enfatizar a passagem relacionada ao tratamento conferido às viúvas em ambas as províncias. Ao constatar que uma senhora, no Rio de Janeiro, precisava esmolar para poder enterrar o marido e sustentar os filhos, o rapaz indigna-se e engrandece a forma como as viúvas pobres eram cuidadas em Pernambuco:

> – Decididamente aqui não há polícia! Uma pobre senhora, que logo se descobre ser honrada e boa mãe de família, vê-se forçada a implorar a piedade dos entes benfazejos para poder sepultar o seu esposo! Oh! Isto é indigno! É vergonhoso! Só se vê no Rio de Janeiro! *Na minha província, assim que falece um pobre, ainda bem não tem dado o último suspiro, já é amortalhado, ungido, encomendado e sepultado, tudo grátis; e ainda depois a viúva não precisa esmolar para viver, pois tem um asilo no grande edifício do Poço da Panela*. Aquilo, sim, é que é terra!
>
> (*Jornal das Famílias*, 1867, n.10, p.293-4, grifos nossos)

A revista familiar examinada também retratou o estado da viuvez mediante uma perspectiva chistosa, fugindo, assim, da gravidade e do moralismo engessado tradicionalmente convencionados pela natureza ponderada do *Jornal*. A seção "Mosaico", quando destinada à abordagem de anedotas, não deixou de descrever, com ironia e tom pilhérico, a figura da viúva. No número de setembro de 1864, a seção contou com a assinatura de Jonor Achimbert[8] e veiculou a seguinte historieta sobre as viuvinhas:

8 Os estudos sobre Joaquim Norberto de Sousa Silva indicam que o pseudônimo Jonor Achimbert teria pertencido a tal escritor, assim como Achimbert, Ioachim, Joachim, Sebastianopolino, Brasílico, Brasilíaco, Américo Brasilino, Fluviano etc. Joaquim Norberto colaborou assiduamente para a *Revista Popular* e também chegou a contribuir, embora com menores proporções, com textos para o *Jornal das Famílias*. Para maiores informações sobre os pseudônimos utilizados por Joaquim Norberto de Sousa Silva ao longo de suas publicações nos periódicos de B. L. Garnier, ver: Miranda (2012).

À rua da Assemblea, nº 72, existe o *Hotel das Quatro Nações*.

A proprietária escreveu nos umbrais da entrada o seu nome, que é o seguinte:

Madame veuve A. Rezard.

Certo sujeito que passa diz para o seu companheiro:

– Eis aí uma viúva que passa bem o seu tempo.

– Como assim? interroga o outro.

– Pois não vês, volta o primeiro, que é uma *viúva a rezar*?

(*Jornal das Famílias*, 1864, n.9, p.268)

A respeito dessa anedota, é interessante observar o modo caricatural como a sociedade parecia compreender a viuvez, tendo em vista que, segundo o pensamento de muitas pessoas, todas as viúvas consideradas boas e honestas deviam chorar e rezar pela morte dos esposos eternamente. A breve narrativa em questão, todavia, mostra outra espécie de mulher enlutada, uma vez que evidencia o fato de a senhora Rezard ser proprietária de um hotel, administradora do pecúlio familiar e, portanto, chefe da sua própria vida. A viúva da anedota, por conseguinte, é uma senhora com várias atividades para conduzir e não pode se dar ao luxo de chorar o dia inteiro.

Em fevereiro de 1873, Paulina Philadelphia, também na seção "Mosaico", publicou um gracejo sobre o falso e hiperbólico sofrimento da mulher de luto:

Vendo o desmesurado sentimento que uma viúva mostrava pela morte de seu marido, disse-lhe a sua criada: "Se continuas a chorar assim, talvez Deus se condoa de vossa dor e vô-lo restitua".

As lágrimas da viúva secaram imediatamente.

(*Jornal das Famílias*, 1873, n.2, p.60)

Para finalizar o exame da maneira como o *Jornal das Famílias* deu enfoque à figura da viúva oitocentista, não se pode deixar de mencionar a narrativa "História de dois viúvos", de Luiz Leopoldo Fernandes Pinheiro Júnior, lançada em maio de 1874, na série "Contos macaenses". Ainda na linha de chistes e de ironia acerca

da viuvez, o texto relata, de maneira crítica e irônica, o encontro de dois viúvos no dia de finados. Paulo e Elisa – assim se chamam os protagonistas – trocam olhares enquanto vertem lágrimas copiosas pelos falecidos consortes:

> Ajoelhada junto à cruz do cemitério, uma linda jovem de 20 a 22 anos, clara como alabastro, esbelta, dum talhe majestoso, *soluçava freneticamente e debulhava-se em amargo pranto*.
>
> Por sob um denso véu preto, via-se-lhe brilharem dois grandes olhos da mesma cor.
>
> Ah! Fazia dó ver a pena tentar lavar o fulgor de semelhantes olhos. Quase que se tinha vontade de chorar também.
>
> Em contínuo estremecimento estava a sua formosa boca; provável era que orasse por aquele que tão copiosas lágrimas fazia verter à sua proprietária.
>
> *De quando em quando porém lançava furtiva e rapidamente olhares sobre um moço de fisionomia simpática que se achava a par dela, do outro lado da cruz*.
>
> Este também, *apesar de contínuos soluços*, a cada momento volvia para ela os olhos.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1874, n.5, p.137, grifos nossos)

O narrador mostra-se bastante sarcástico em relação à postura de viúvos que, como Paulo e Elisa, rapidamente se consolam da morte dos esposos para logo se permitir cortejar por outros pretendentes.[9] A circunstância da viuvez, na verdade, mostra-se oportuna para homens e mulheres cujo pesar apenas consiste na aparência de um luto que não é duradouro e verdadeiro, mas tão somente ensaiado, para corresponder ao decoro esperado pela sociedade. No caso das personagens da história, quando os dois viúvos se casam, já nem mais se lembram da "imagem dos falecidos esposos, por quem tanto haviam chorado no dia do falecimento e no dia de finados" (*Jornal*, 1874, n.5, p.142). Datas convenientes, aliás, para chorar com plateia!

9 Segundo o texto, Elisa havia enviuvado fazia pouco tempo (era, nas palavras utilizadas no conto, "viúva de fresco").

As viúvas "das famílias" sob o olhar de Machado de Assis

Nesta parte, serão expostas as análises dos contos machadianos publicados na revista "feminina" de Garnier nos quais ocorre a presença da figura da viúva. No contexto restrito ao *Jornal das Famílias*, é preciso explicitar que, das 80 narrativas comumente atribuídas a Machado de Assis, as mulheres enlutadas aparecem em ao menos 37 delas. Obviamente, a viúva não ocupa papel central em todos esses textos, mas a autoridade do protagonismo cabe a essas senhoras em 21 produções[10] do total das obras do autor fluminense que circularam no impresso oitocentista em estudo.

Com o propósito analítico de melhor avaliar a postura de cada uma das viuvinhas, optou-se por uma espécie de categorização dos atributos que mais avultam em relação a tais mulheres. O exame das viúvas propiciou a constatação de alguns predicados compartilhados por essas personagens. Dada a confluência (às vezes esperada, outras vezes inusitada) de alguns atributos entre as damas de luto – como a inclinação casadoira ou a busca por vantagens socioeconômicas pelas vias matrimoniais –, chegou-se aos perfis expostos a seguir.

Deve-se frisar, no entanto, antes de passar para a verificação de tais representações, que cada uma das personagens enfocadas, mesmo que compartilhe alguma qualidade com outra figura das demais tramas de Machado, é singular e inegavelmente complexa. Também poderão ser observadas situações em que uma mesma viúva circula por diversas "categorias".

As casadoiras

"Questão de vaidade": Maria Luíza

O conto "Questão de vaidade" confere foco a uma personagem viúva, representada por Maria Luíza. Nessa obra, é válido observar o modo como é descrita e referenciada a figura da viuvinha, cujo per-

10 Caso se considere a narrativa "Casada e viúva", o número de contos passa para 22.

fil é contraposto ao da segunda protagonista da narrativa, a donzela Sara. Cumpre notar que essa produção foi veiculada entre dezembro de 1864 e março de 1865 e assinada pelo próprio Machado de Assis, sem o uso de pseudônimo.[11]

Essa composição machadiana relata a história de um homem muito vaidoso e egoísta que se julga apaixonado por uma bela viúva, até o dia em que salva uma moça de um afogamento. Ao deparar com a pureza e receber a gratidão da donzela resgatada, o rapaz, chamado Eduardo, encanta-se pela graciosa Sara. A partir de então, o jovem passa a considerar que sente o mesmo amor pelas duas mulheres, o que o leva a ser advertido pelo amigo Pedro Elói,[12] para quem os sentimentos de Eduardo em relação a ambas as damas não eram equivalentes a amor, mas a atração, haja vista a duplicidade do alvo das emoções sentidas pelo moço imaturo e pretensioso.

Para sustentar a própria vaidade de ser amado pelas duas mulheres, Eduardo mantém a dúplice relação, enganando tanto a viúva quanto a donzela. Essa situação é conduzida pelo mancebo até o dia em que as duas "rivais" descobrem, em um baile, a traição do amante. Sara, a donzela, sucumbe diante da notícia, ao passo que Maria Luíza se mostra mais inflexível e orgulhosa – a despeito de toda a decepção –, a ponto de abrir mão de seu amor para poder animar a pobre e abatida Sara. Infelizmente, apesar das tentativas

11 Há de se questionar, em outros trabalhos, os motivos que levaram Machado de Assis a não inserir, em suas coletâneas de contos lançadas em vida, seis das 21 narrativas que foram assinadas por ele no *Jornal das Famílias*. Os referidos textos são: "Questão de vaidade", "O capitão Mendonça", "Almas agradecidas", "Casa, não casa...", "Longe dos olhos..." e "Encher tempo".

12 O amigo de Eduardo é considerado pelo protagonista como um "filósofo" ou "a voz da verdade e da justiça" (*Jornal das Famílias*, 1864, n.12, p.346). Ao longo da narrativa, constata-se que Pedro Elói demonstra ter mais experiência e mais perspicácia do que Eduardo, o que poderia contribuir para a construção da imagem da personagem como a de um homem mais velho, embora, em uma passagem do texto, ele mesmo afirme ser tão jovem quanto o amigo ("[...] sou moço, como tu; sou apto, como tu, para as paixões; mas há uma diferença: eu as domino, porque as paixões não são invencíveis [...]" – *Jornal das Famílias*, 1865, n.1, p.12).

da viúva de fazer que Eduardo cumpra o dever de casar com a moça e fazê-la recuperar a saúde perdida, Sara desfalece[13] antes da súplica arrependida do jovem, que, diante da tragédia e do remorso eterno, consegue converter o seu caráter presunçoso.

Antes de enfatizar a representação da mulher viúva que compõe o texto, cabe traçar algumas considerações acerca do foco narrativo de "Questão de vaidade". Particularmente, é possível atribuir à entidade ficcional que relata os fatos desse conto a categoria de narrador onisciente intruso, segundo a tipologia formulada por Norman Friedman (2002). Os comentários e os posicionamentos da voz enunciativa, a entremear os fatos narrados, caracterizam a onisciência intrometida e crítica do narrador, como na passagem seguinte: "Maria Luíza era realmente digna de um grande amor, mas da parte de outro homem que não fosse Eduardo" (*Jornal das Famílias*, 1864, n.12, p.351).

Também interessa destacar que o foco narrativo do texto analisado procura estabelecer intimidade com o leitor:

> *Suponha o leitor que somos conhecidos velhos. Estamos ambos entre as quatro paredes de uma sala; o leitor assentado em uma cadeira com as pernas sobre a mesa, à moda americana, eu a fio comprido em uma rede do Pará que se balança voluptuosamente, à moda brasileira, ambos enchendo o ar de leves e caprichosas fumaças, à moda de toda a gente.*
>
> Imagine mais que é noite. A janela aberta deixa entrar as brisas aromáticas do jardim, por entre cujos arbustos se descobre a lua surgindo em um límpido horizonte.
>
> Sobre a mesa ferve em aparelho próprio uma pouca de água para fazer uma tintura de chá. *Não sei se o leitor adora como eu a deliciosa folha da Índia.* Se não, pode mandar vir café e fazer com a *mesma* água a bebida de sua predileção.

---

13 É interessante observar também que o homem que salva a donzela da morte no início do conto é o mesmo que, ao final do texto, tira-lhe a razão de viver. Eduardo é, pois, salvador e algoz da frágil Sara.

> Não se briga nem se constrange ninguém nestas *práticas imaginadas. Se estivéssemos na vida real*, eu começaria por querer até privar-me do chá, e por sua parte o leitor dispensava o café para ser do meu agrado. *Felizmente não é assim.*
>
> Ora, como é noite, e como não hajam (*sic*) cuidados para nós, temos ambos percorrido toda a planície do passado, apanhando a folha do arbusto que secou ou a ruína do edifício que abateu.
>
> Do passado vamos ao presente, e *as nossas mais íntimas confidências se trocam com aquela abundância de coração própria dos moços, dos namorados e dos poetas.*
>
> Finalmente, nem o futuro nos escapa. Com o mágico pincel da imaginação traçamos e colorimos os quadros mais grandiosos, aos quais damos as cores de nossas esperanças e da nossa confiança.
>
> Suponha o leitor que temos feito tudo isto e que nos apercebamos de que ao terminar a nossa viagem pelo tempo é já meia-noite. Seriam horas de dormir se tivéssemos sono, mas cada qual de nós, avivado o espírito pela conversação, mais e mais deseja estar acordado.
>
> Então, *o leitor que é perspicaz e apto para sofrer uma narrativa de princípio a fim*, descobre que *eu também me entrego aos contos e novelas*, e pede que lhe *forje* alguma coisa do gênero.
>
> *E eu para ir mais ao encontro dos desejos do leitor imaginoso, não lhe forjo nada, alinhavo alguns episódios de uma história que sei, história verdadeira, cheia de interesse e de vida. E para melhor convencer o meu leitor vou tirar de uma gaveta algumas cartas em papel amarelado, e antes de começar a narrativa, leio-as, para orientá-lo no que lhe contar.*
>
> O leitor arranja as suas pernas, muda de charuto, e tira da algibeira um lenço para o caso de ser preciso derramar algumas lágrimas. E feito isto ouve as minhas cartas e a minha narrativa.
>
> *Suponha o leitor tudo isto e tome as páginas que vai ler como uma conversa à noite, sem pretensão nem desejo de publicidade.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1864, n.12, p.345-6, grifos nossos)

A ideia de proximidade entre as instâncias do narrador machadiano e do interlocutor, entretanto, deve ser sempre uma relação

de desconfiança por parte do leitor. Ainda que se possa ter a impressão de que a interlocução da narrativa exerce papel mais ativo, a ponto de preencher lacunas e distanciar-se de quaisquer envolvimentos diegéticos, o verdadeiro condutor das rédeas textuais é, em primeiro plano, a entidade ficcional que expõe o caso.

É evidente que o narrador do conto procura estabelecer com o leitor um clima de cumplicidade. Para tanto, a instância que enuncia a obra, como bem pontuam Lajolo e Zilberman (1999), "constrói um ambiente comum, íntimo e propício ao desfiar de histórias, ficcionais ou verídicas" (p.20). Narrador e leitor, por conseguinte, são "conhecidos velhos" que, ao se encontrarem para um chá (ou para um café), trocam confidências em um clima descontraído, com direito a pernas sobre a mesa, balanço na rede e baforadas de charuto.[14]

A essa noção de intimidade, contudo, é preciso reservar um caráter também ficcional, haja vista a constante relativização explicitada pela entidade narradora acerca da situação de amizade estabelecida com o leitor. Em diversos momentos, a voz enunciadora explicita a necessidade de o seu público "supor" – isto é, idealizar – não só a camaradagem existente entre ela e o leitor, mas também toda a ocasião do encontro dessas figuras.[15] Constata-se, assim, que a proximidade entre o público e o narrador se limita às "quatro paredes" do ambiente criado pela ficção e não transpõe os muros da "vida real", pois a própria instância que relata o episódio da donzela e da viúva existe apenas no plano da imaginação (consiste em uma "personagem" ficcionalmente construída).

14 É interessante perceber que a imagem construída do leitor é a de um homem, visto que ele se dispõe a fumar charutos e a trocar confidências com o narrador – possivelmente, não limitadas a questões amorosas, mas a assuntos diversos, que compreendem o passado, o presente e o futuro dos "amigos".

15 Também merece ser referida a passagem em que o narrador demonstra não saber qual é a bebida predileta do leitor. Ora, em virtude da insinuação relativa à grande familiaridade existente entre as instâncias enfatizadas, estranha-se o fato de amigos íntimos não conhecerem certos hábitos um do outro.

Nesse contexto de suposições, atribuem-se, inclusive, certas vantagens às "práticas imaginadas", visto que, por meio delas, é possível desprender-se de certas formalidades e de alguns comedimentos, ao contrário do que se passa na conjuntura factual, em que é preciso desfazer-se de certos hábitos em prol dos bons costumes e do decoro.[16] É necessário, assim, lançar mão do "mágico pincel da imaginação" para colorir quadros mais grandiosos...

Com o conhecimento de que a zona de cumplicidade mantida com o narrador também se restringe ao âmbito da ficcionalidade, é imprescindível que o leitor tenha tino para não depositar muitos créditos na proximidade forjada em relação à voz que conta a história. É preciso, portanto, que o público alvo do texto não se julgue tão íntimo do narrador a ponto de acreditar em tudo o que ele relata e de aceitar as opiniões insinuadas por ele.

Dentre os demais cuidados que cabem ao leitor, ressalta a necessidade de manter certo distanciamento frente à criação ficcional do narrador. Basicamente, ainda que a figura que expõe as peripécias dos amores de Eduardo anuncie que os episódios apresentados são "uma história verdadeira", o próprio narrador também não esconde que o seu propósito maior é o de "convencer" o leitorado, nem que, para isso, seja necessário retirar de uma gaveta algumas cartas já amareladas pelo tempo.

Instaura-se, já na abertura do conto machadiano em análise, a proposição de alguns caminhos que podem ajudar a construir o leitor ideal para o autor do texto: público capaz de se sentir mais próximo do narrador e das intrusões críticas realizadas por ele, mas que sabe manter-se suficientemente afastado da ingenuidade de não conseguir (ou de não querer) determinar a "necessária distância entre o lido e o vivido" (Lajolo; Zilberman, 1999, p.26). A intimidade com a figura da narração talvez se justifique como forma de fazer que o leitor se sinta realmente mais "perspicaz e apto para

---

16 Segundo o narrador, se ele e o leitor estivessem na vida real e não compartilhassem o mesmo gosto pelo chá, certamente um deles (ou os dois) teria que se privar da verdadeira preferência por uma mera questão de educação.

sofrer uma narrativa de princípio a fim". Nota-se, entretanto, que essa esperteza somente pode concretizar-se a partir da consciência acerca da realidade interna e fictícia – embora verossimilhante, na maioria dos casos – da diegese.

Merecem ser mencionadas, ainda, as cartas trocadas entre o protagonista da trama, Eduardo, e o seu melhor amigo, Pedro Elói. As correspondências abrem espaço para a inserção de outros pontos de vista ao longo do texto, uma vez que os dois amigos, mediante o recurso epistolar, exibem as suas opiniões a respeito do "fenômeno" vivido (*Jornal*, 1864, n.12, p.346) pelo vaidoso e pueril protagonista da trama. O uso da carta cria no conto novas unidades de narração que, contudo, não podem ser consideradas autônomas frente ao relato conduzido pela figura onisciente do narrador. A unidade do discurso de Eduardo e a de Pedro Elói, embora se configurem como duas perspectivas de observação relacionadas às situações descritas no texto, encontram-se subordinadas à onisciência "divina" da voz que governa o material narrativo[17] (abaixo, todavia, do autor) e que, justamente por conduzir a narração, não deixa de filtrar o discurso utilizado pelas personagens nas cartas. Mesmo subordinadas, as visões dos amigos – reveladas por meio das cartas[18] – também realizam um exercício de observação dos fatos e das personagens que compõem a história. No que se refere à viúva, por exemplo, é interessante acompanhar o modo como ela é percebida por intermédio não apenas da voz enunciadora e intrusa do conto, mas também dos comentários e das advertências trocadas entre Eduardo e Pedro Elói.

---

17 A questão da mudança de ponto de vista, com a preservação do núcleo onisciente, remete a uma passagem do conto em que Eduardo discute com alguns colegas, os quais também chegam à conclusão – já adiantada por Pedro Elói e pela figura que conta os episódios – de que é impossível que o rapaz consiga amar duas mulheres ao mesmo tempo: "És o mesmo. Estás mudando o ponto de vista e os meios de ação". Por analogia, destaque-se que o narrador também é o mesmo, mas muda os pontos de vista por meio da inserção das cartas. Assim como Eduardo, que ainda é o vaidoso de sempre, o narrador também é o mesmo, desde o início da história.

18 A opinião de Eduardo também é expressa a partir de diálogos com outras personagens do conto e, ainda, a partir dos comentários do próprio narrador.

Basicamente, o jogo de olhares sobre Maria Luíza flagra a dinâmica de como a figura dessa viuvinha é tratada ao longo de "Questão de vaidade": para o narrador, que a analisa diretamente, ela é "ardente, apaixonada, violenta" (*Jornal das Famílias*, 1865, n.1, p.3) e, ainda, dona de evidente esperteza em relação às inconstâncias de Eduardo, o que a impele, muitas vezes, a agir com cálculo e frieza dissimulada; para Eduardo, ela é radiante, bela e condescendente, capaz de inflar o espírito vaidoso do rapaz; para Pedro Elói, por sua vez, Maria Luíza não é objeto de amor por parte do amigo, mas de "um simples desejo, [de] uma aspiração toda sensual" (*Jornal das Famílias*, 1864, n.12, p.349).

Verifica-se que a viúva é observada de maneira direta e indireta pelas figuras do conto. Se Eduardo a percebe diretamente, os julgamentos de Pedro Elói sobre a viúva, em contrapartida, somente podem ser constatados por meio da forma como ele analisa o comportamento do amigo com relação às duas mulheres. No caso do narrador, pode-se afirmar que a visão que dispensa a Maria Luíza tanto se constitui de maneira imediata (ele expressa opiniões sobre a personagem) quanto indireta (o olhar do enunciador em relação a Eduardo, em concordância com o posicionamento de Pedro Elói).[19]

Uma última ressalva sobre o ponto de vista desse conto machadiano refere-se à suposta preservação das cartas que dão vida à história relatada. Segundo o narrador, ele está de posse de tais correspondências e pretende, a partir delas, alimentar a imaginação e o tempo do leitor. De fato, a presença de uma carta, tomada como "real", confere maior aspecto de veracidade à narrativa. Não se sabe, contudo, se, pensando nisso, o narrador mente sobre a originalidade dos documentos ou se realmente a instância que confere voz ao texto detém os arquivos em questão (dado o ânimo do narrador para convencer o seu público, imagina-se que as epístolas tenham sido inventadas, assim como todo o texto).

19 Como exemplo, pode-se mencionar o seguinte trecho: "Concebe-se que Maria Luíza [...] inspirasse a Eduardo, não o amor, em que só ele acreditava, mas os desejos de que falava Pedro Elói. Para os espíritos medíocres é fácil confundir uma e outra coisa" (*Jornal*, 1864, n.12, p.352).

Caso seja considerada plausível a hipótese referente à posse das cartas por parte do narrador, seria exagero questionar se essa entidade ficcional do texto é Eduardo ou Pedro Elói? Como é que as cartas chegaram até o narrador? Essas correspondências existiram mesmo? O narrador é tão confiável como se pretende mostrar?

É necessário pontuar que, embora possam ser tecidas diversas outras observações acerca do enredo e das personagens que constituem o conto machadiano, será dado enfoque à figura da viúva e, de certa forma, aos contrapontos que podem ser realizados entre ela e a personagem da donzela. Sobre Maria Luíza especificamente, conforme as descrições dadas pelo narrador, é possível delineá-la da seguinte forma:

> Era de estatura mediana. O rosto, antes cheio que magro, tinha a *expressão dessas almas enérgicas e violentas que não transigem nem se sujeitam senão com a condição de lhes dar em troca a felicidade e o bem*. Os olhos eram castanhos como os cabelos. Tinha o nariz ligeiramente aquilino. A boca era das mais corretas e graciosas. Quanto ao resto do corpo, adivinha-se através de um vestido de seda da cor de pérola as formas mais perfeitas que jamais sonhara Praxíteles. [...]. *Concebe-se que Maria Luíza, tal como a esbocei, inspirasse a Eduardo, não o amor, em que só ele acreditava, mas os desejos de que falava Pedro Elói*.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1864, n.12, p.352, grifos nossos)

Por intermédio das observações pontuadas pela voz enunciativa do texto, percebe-se a atmosfera de mistério, experiência e sedução que envolvia Maria Luíza, não apenas por conta de sua beleza natural, mas também, possivelmente, em decorrência da sua condição de viuvez.[20] No excerto reproduzido, merece atenção a passagem que

20 Na visão das mulheres, a posição da viúva, por já ter tido conhecimento da realidade matrimonial e por não mais ter a necessidade indispensável de lançar-se em busca de um casamento, era considerada como mais vantajosa. Na perspectiva dos homens, por sua vez, a viúva tinha mais habilidades enquanto esposa e uma personalidade inerentemente mais enigmática.

reitera que a viuvinha somente se "sujeitava" se, em troca, fosse garantida a sua felicidade e o seu bem. Poder-se-ia expandir bastante o alcance dos sentidos desses dois termos. O que a personagem entendia por felicidade? O que para ela representava o bem? Seria apenas amor? Carinho e afeto? E quanto a uma boa condição de vida?

Não se sabe, apenas pelo teor da narrativa, se essa viúva machadiana era ou não interesseira.[21] Sabe-se somente que Maria Luíza conseguia seduzir (intencionalmente?) os homens da Corte, tanto que, no dia do baile do conselheiro C***, assim foi descrita a aparição da personagem no salão:

> Quando Maria Luíza entrou no salão, onde os mais belos toilettes chamavam a atenção dos olhos masculinos e seus apêndices, as lunetas, houve uma espécie de rumor admirativo.
>
> Todas as belezas foram um momento esquecidas por aquela que entrava vestida com tanta simplicidade e tão bom gosto.
>
> *Maria Luíza, com aquele instinto admirável das mulheres, reparou no efeito que produzia e não deixou de gozar amplamente o prazer que lhe dava a geral admiração.*
>
> Os que não a conheciam indagavam do seu nome, e os que a conheciam respondiam aos interpelantes, repetindo-se às vezes o nome de Eduardo como o senhor e possuidor daquele coração viúvo.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.2, p.37, grifos nossos)

Em confronto com a figura sedutora e forte de Maria Luíza, coloca-se Sara, cuja imagem se aproxima mais da idealização virginal e estereotípica que pertencia aos padrões da mulher da época:

> Quanto à beleza física, imagine o leitor o que podia fazer contraste com a beleza da viúva Maria Luíza. *Esta, como disse já, acusava em suas feições uma alma dada à violência das paixões, a uma*

21 Segundo as informações do narrador, Maria Luíza residia na Rua do Lavrador, que, no século XIX, representava um espaço residencial muito elegante. Assim, presume-se que a condição financeira da viúva do conto era "confortável".

> *rara energia moral. Sara não era assim. Parecia uma criatura de outro mundo caída por engano no mundo dos Eduardos. Era um alfenim, uma delicadeza que não parecia natural.* Delgada e um tanto alta, olhos negros, cabelos alourados; porte senhoril sem altivez, elegante sem artifício, graciosa sem afetação; tal era Sara.
>
> Se a compararmos à viúva, teremos, conforme a respectiva presença, a disposição do gênio de cada uma. *Maria Luíza amava como as Italianas; era ardente, apaixonada, violenta. Sara amava como as Alemãs; era meiga, resignada, sentimental.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.1, p.2-3, grifos nossos)

De acordo com a comparação do narrador, a viúva está para as italianas, assim como Sara está para as alemãs; a saber, a primeira é "ardente", sedutora, ativa, enquanto a segunda, em oposição, é delicada, suave, passiva. Apesar das diferenças, ambas encantam e, na verdade, dividem opiniões:

> Foram as duas proclamadas as rainhas do baile. Os cavaleiros dividiram-se em partidos; uns preferiam *Maria Luíza*, em quem viam a *expressão mais completa da mulher*; outros davam a palma a Sara, cuja beleza virginal e angélica inspirava ideias puramente do céu. *Para uns Maria Luíza era a estátua descida do pedestal*; para outros Sara era um anjo foragido da habitação divina.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.2, p.38-9, grifos nossos)

No que diz respeito à representação de Maria Luíza como uma "estátua descida do pedestal", é no mínimo curioso observar que a viúva, mediante tal imagem, não se encontra no nível da perfeição intocável que se poderia esperar de um padrão exemplar. Mesmo que possa ser comparada a uma figura tida como modelo, ela não está em posição inatingível, uma vez que foi "descida do pedestal", o que significa ser mais acessível e mais próxima da autenticidade da vida real. Talvez a mesma ideia de "rebaixamento" da noção idealizadora caiba para Sara, já que ela, por ser vista como "um anjo

foragido da habitação divina", também se encontra menos elevada do que uma criatura angelical propriamente dita.

Tornando à noção enérgica e sedutora da viúva Maria Luíza e ao contraponto de sua imagem com a da donzela Sara, chama a atenção também a predileção da primeira pela ária *La favorita*, de Donizetti. A letra dessa ópera, composta por quatro atos, relata a trágica história de um triângulo amoroso cujos vértices são constituídos por um rei casado, sua amante (a favorita do soberano) e outro homem por quem a amásia do monarca se apaixona.

O gosto da viúva por essa ária pode indiciar, além dos rumos trágicos do triângulo de amor configurado por Eduardo e por suas duas pretendentes, os anseios de Maria Luíza de arrogar-se o título de "a favorita" tanto para o coração do amado quanto para os olhos da sociedade – consequentemente, não é viável deixar os créditos da vaidade que confere título ao conto apenas à leviandade de Eduardo. Ainda no terreno das obras de arte, em compensação, Sara manifesta preferência pela obra romanesca *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, que pode ser tomada como um clássico exemplo de idealização amorosa e sentimental.

A viuvinha de Machado de Assis em foco não parece muito ingênua, como Sara, no que concerne à índole duvidosa de Eduardo. Se a donzela sequer chega a questionar as ausências do pretendente, Maria Luíza fica apreensiva, insegura e desanimada em relação aos rumos de seu romance:

> Das apreensões às incertezas, das incertezas ao desânimo, Maria Luíza não podia atinar, nem com a natureza do amor de Eduardo, nem com os *fins de sua paixão*.
>
> Quanto a Sara, sentia-se feliz e nada ousava indagar sem saber. Aquele amor eram as primícias do seu coração. Julgava-se uma Virgínia e pensava ter encontrado o seu Paulo! A pobre menina não tinha nem o tato nem o contato do mundo [a viúva aparentava ter, no entanto]; o tato para conhecer o espírito de Eduardo, o contato para saber a opinião que faziam dele.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.1, p.10, grifos nossos)

Uma análise mais linguística da passagem supracitada poderia permitir supor que a viúva chega a esboçar dúvidas acerca dos próprios sentimentos: ao levar em consideração a ambiguidade que envolve o pronome possessivo "sua" (sua paixão), é razoável supor que a paixão a que se refere o narrador seja da própria viúva, e não de Eduardo. Conclui-se que Maria Luíza não sabia ao certo qual era a finalidade da paixão que ela sentia pelo rapaz. Podia ser amor, podia ser interesse, podia ser vaidade... Afinal, há mesmo propósito no amor, quando ele é verdadeiro?

Outra questão interessante a respeito do mesmo trecho consiste no fato de o narrador corroborar, logo após as considerações sobre Maria Luíza, a ingenuidade de Sara. Novamente, constrói-se uma espécie de contraste entre as personagens femininas do conto. Desta vez, fica claro que, se a pobre donzela "não tinha nem o tato nem o contato do mundo", a viúva, por seu turno, parecia ter toda a experiência ausente em Sara.

Mais uma vez, como mencionado, é provável que se atribua o "tato" de Maria Luíza à sua viuvez, o que não implica considerar, necessariamente, que todas as viúvas eram mulheres bastante experientes. Na realidade, é lógico pensar que o fato de elas já terem passado pela experiência de um ou mais casamentos lhes garantia ao menos o conhecimento da realidade conjugal. No caso de Maria Luíza, presume-se que a sua primeira boda se deu segundo os moldes mais tradicionais do início do século XIX: acordos – na verdade, contratos – entre os familiares dos noivos.

> Maria Luíza era realmente digna de um grande amor, mas da parte de outro homem que não fosse Eduardo. Amava-se nela tudo, até o amor que se lhe entornava dos olhos como bálsamo de um vaso demasiado cheio. *Adivinhava-se que o primeiro marido não conhecera nunca o tesouro que possuíra e tomara aquela mulher pela razão que fez Abraão tomar a escrava Agar.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1864, n.12, p.352, grifos nossos)

Caso se interprete ao pé da letra a referência feita a Abraão e Agar,[22] não é descabido supor que o primeiro esposo de Maria Luíza era muito mais velho do que ela e que o falecido a via somente como o fruto de uma negociação vantajosa.

Apesar da vaidade, do vigor e da natureza experiente da viúva, supõe-se que ela ame – ou, tal como o próprio Eduardo, pense amar – o mancebo protagonista do conto (tanto é que ela se sente "duas vezes viúva; legal e moralmente" (*Jornal*, 1865, n.3, p.67). No final da narrativa, é ainda mais notável o comportamento resoluto de Maria Luíza, já que ela, apesar da dor que sente, é orgulhosa e inflexível, ao contrário da frágil Sara. Esse orgulho sentido pela mulher duplamente enlutada, no entanto, é posto de lado no momento em que ela, para tentar salvar a vida da donzela, decide abdicar do seu brio feminino e do "amor" que ainda sente por Eduardo:

> A nobre mulher não discutiu consigo nem o ato, nem as consequências, nem o seu coração. Adotou o pensamento como se fora inspiração do céu.
>
> *Maria Luíza amava realmente Eduardo. Desiludida, sofreu muito, e só deveu ao orgulho e à energia do seu coração não ter, como Sara, sucumbido ao desespero.* Mas os grandes sentimentos do seu coração não eram só o do amor e o do ciúme. O ato que ia praticar era de uma alma nobre, educada no culto do dever e do sacrifício. Naquele instante ela via diante de si uma pobre menina que sofria e morria por aquele mesmo que a fizera sofrer. Compreendia bem a medida desse sofrimento.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.3, p.71-2, grifos nossos)

22 Na Bíblia (Velho Testamento), conta-se que Abraão, casado com Sara e já octogenário, precisava de um herdeiro. Sua esposa era estéril e, por essa razão, havia permitido que o marido coabitasse com a escrava egípcia Agar, a fim de que pudesse engravidá-la e, com isso, trazer ao mundo um filho para Abraão. Quando Agar dá a luz Ismael, Sara consegue, milagrosamente, engravidar. Com a chegada de Isaque, o herdeiro prometido, Sara incita Abraão a expulsar Agar e Ismael do reino.

Embora a atitude da viuvinha machadiana seja nobre, o desfecho que lhe é dado faz que retorne ao estado de luto, mas, desta vez, não por um marido perdido, mas pela oportunidade dissipada, pela decepção amorosa e – quem sabe? – pela tragédia da pobre donzela.

Um exame mais detalhado de Maria Luíza motiva a percepção de que essa personagem, assim como a extensa maioria das mulheres machadianas (para além das viúvas), não se prende às imagens femininas arquetípicas favorecidas pelos românticos mais extremados.[23] Na condição de viúva, as prováveis razões que a impulsionam ao desejo de desfazer-se de seu estado civil "cômodo" e, em certo sentido, autônomo talvez estejam relacionadas à possibilidade de compartilhar, mais uma vez, a energia intensa e o calor de um relacionamento amoroso.

Conforme explicitado pelo narrador, Maria Luíza é "*ardente*, apaixonada, violenta" e, ainda, ama "como as Italianas" (*Jornal*, 1865, n.1, p.3, grifos nossos). Em suma, a personagem tanto é fervorosa que chega a "entregar-se"[24] toda ao amor de Eduardo (*Jornal*, 1864, n.12, p.351). A imagem da entrega completa da viúva é no mínimo curiosa e substancialmente significativa, já que indicia, dentre outras perspectivas plausíveis, certa conotação sexual. Nesse sentido, confirma-se a hipótese de que o desejo da viúva consiste na recuperação da plenitude de uma relação entre o homem e a mulher.

Para a satisfação das vontades "carnais" de uma jovem dama oitocentista, as vias do casamento representavam, no período em questão, o meio mais seguro para que a reputação da mulher pudesse ser preservada. Dessa forma, a possibilidade de um segundo

23 Como aponta Albuquerque (2011), Machado de Assis desloca, em sua produção, o lugar desejável e idealizado em que a mulher deveria estar. Por meio da sutileza e dos detalhes incutidos no comportamento de algumas personagens, nota-se a ironia do autor no tocante às mistificações em torno da figura feminina e, mais do que isso, do próprio ser humano.

24 A expressão "entregar-se" compreende diversos significados. Dentre eles, as noções de "colocar-se sob os cuidados de", "render-se" e "dar-se sexualmente" são as que mais se encaixam no conjunto do texto. Cf. *Dicionário Aulete*.

matrimônio para a viúva não só atenderia às "ardências" da personagem, mas também inviabilizaria o aparecimento de máculas à sua imagem de senhora respeitável e avessa ao coquetismo.

Se Maria Luíza realmente "se entrega toda" a Eduardo, é natural que o anseio para maridar o rapaz aumente de modo substancial, com vistas ao apagamento de quaisquer indicativos de desvio ao resguardo a que as mulheres, consoante a tradição moralista, precisavam submeter-se. É indispensável ter em conta, todavia, que, mesmo que a viuvez possa representar, teoricamente, maior liberdade de escolha por parte da figura feminina, a opção por um novo casamento indica uma espécie de quebra com relação ao mito da eterna fidelidade existente nas relações conjugais (ao menos, no tocante à esposa), ainda que os votos de compromisso incidam sobre a ausência da pessoa física do cônjuge, restringindo-se à presença da imagem simbólica do falecido. Casar-se novamente, após a viuvez, não deixa de representar, portanto, uma quebra da idealização romântica do perpétuo laço de afeto, amor e/ou compromisso.

Depois desta discussão a respeito da tendência casadoira demonstrada pela viúva do conto, é imprescindível nuançar esse perfil assumido pela personagem. Conquanto seja plausível a hipótese de que Maria Luíza queira suprir a falta de uma companhia masculina sem manchar a sua reputação,[25] pode-se verificar, ao longo do texto, que demonstra traquejos próprios de uma mulher mais experiente, que sabe expressar as suas vontades diante do homem, sem que, para isso, precise se opor explicitamente aos desígnios dele. É por meio de atitudes e de comportamentos sutis que a viuvinha procura seduzir Eduardo, chegando a causar nele confusão entre o amor e o mero desejo físico. Ciente do potencial sedutor que detém, Maria Luíza investe na atração que o pretendente sente por ela e, mais ainda, no cálculo dos gestos e das palavras utilizadas na presença do mancebo.

---

25 Não pode, como os homens, ater-se a certas "distrações" (*Jornal*, 1864, n.12, p.352).

O narrador, dentro da relação de camaradagem proposta ao leitor, cede algumas pistas sobre a esperteza da viúva, visto que insinua o fato de ela ter conhecimento (ou, ao menos, desconfiança) acerca das encenações criadas por Eduardo:

> A recepção de Eduardo foi a melhor possível. A velha cumprimentou-o como se fora seu filho. Maria Luíza, com uma *alegria a que se misturava certa dose de censura*, disse-lhe:
>
> – Graças a Deus! Estivemos ansiosas por vê-lo. Mamãe dizia que já se havia esquecido de nós; mas eu, não querendo acreditar isso, *acreditei a verdade: melhores distrações que a nossa companhia o detiveram decerto*.
>
> – Não há tal, disse Eduardo, aceitando a cadeira que a mãe de Maria Luíza lhe oferecia, e sentando-se defronte desta; estive meio adoentado. Quis sair, apesar de tudo, mas o médico proibiu-me expressamente.
>
> *Uma mentira desta natureza e neste sentido, mesmo que se conheça, é ouvida com agrado. A humanidade é feita deste modo. Dispensa a verdade, uma vez que lhe preguem uma mentira lisonjeira.*
>
> Em honra de Maria Luíza, devo dizer que ela *aceitou* as palavras de Eduardo *como se foram textos evangélicos*.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1864, n.12, p.352, grifos nossos)

Como se nota, Maria Luíza demonstra ter consciência de que pode representar uma simples distração para o moço, mas, em vez de se revelar inconformada com a sua situação de "objeto", prefere camuflar a sua argúcia com o auxílio de um tom claramente jocoso por intermédio do qual censura Eduardo sem que ele se sinta sufocado pelas explicações devidas à mulher. As intromissões do narrador sobre a proximidade estabelecida entre a aceitação que a viúva imprime às palavras do amigo de Pedro Elói e os textos evangélicos podem indicar que a personagem feminina tem certa necessidade de crer no discurso inventado pelo amante, mesmo que talvez não concorde com ele. Em síntese, Maria Luíza perce-

be que não adianta questionar abertamente uma situação que já se encontra posta e confirmada pela sociedade. Cabe a ela, portanto, simular o seu consentimento, tendo por objetivo extrair o maior proveito do seu disfarce.

Após o diálogo mencionado, vale dar ênfase à cena subsequente, em que a viúva parece manipular os rumos da conversa para que Eduardo consiga ouvir aquilo que ela considera suficientemente bom e certeiro para inchar a vaidade do pretendente:

> Houve um instante de silêncio. Da parte de Maria Luíza era natural enleio. Da parte de Eduardo, não era natural, mas era enleio; provinha da paixão que ele acreditava em si.
>
> A bela viúva rompeu o silêncio:
>
> – *Sabe que lamentei a sua falta?*
>
> – *Chorou?*
>
> – *Não acredite, mas chorei.*
>
> – Devo crer tamanha felicidade?
>
> – Por que não?
>
> – Não posso. Quando me lembro, em meus sonhos de ambição, que a Providência podia dar-me a mais invejável das felicidades, ocorre-me sempre que era preciso merecê-la; e *eu não mereço, desta a que aludo, nem a décima parte*.
>
> *Trocou-se entre ambos um olhar. Maria Luíza levantou-se. Eduardo seguiu-a com os olhos*. Ela foi a uma jarra e tirou duas pequenas rosas brancas.
>
> – Quer uma? Perguntou a Eduardo encaminhando-se para ele.
>
> Eduardo estendeu a mão para aceitar a flor. Tocaram-se os dedos, e nesse contato Maria Luíza estremeceu. Eduardo segurou a mão da viúva e levou-a à boca. Maria Luíza, abandonando a mão a Eduardo, inclinou a cabeça e deixou-se possuir da felicidade que aquele beijo, dado tão ardentemente, lhe fazia entrar no coração.
>
> Depois, *passado o primeiro enlevo, a viúva retirou a mão*, foi para o piano e começou a cantar com mais viva expressão a ária da *Favorita*.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1864, n.12, p.353, grifos nossos)

É interessante observar o modo como Maria Luíza busca responder o que Eduardo quer ouvir: ele pergunta-lhe se chorou de saudades, e ela, para deixá-lo seguro de si, afirma que sim. É muito provável, no entanto, que a viuvinha esteja mentindo, mas ao leitor nada é revelado a respeito da dissimulação da personagem. Com o uso do recurso da cena imediata, o comando exercido pela voz da instância narrativa é reduzido e, desse modo, as intromissões "interpretativas" do narrador não podem auxiliar (ou influenciar), nesse ponto, a leitura do público alvo.

Chama a atenção também o silêncio[26] de Maria Luíza após a constatação (fingida, possivelmente) de Eduardo de que ele não merece a felicidade de receber o amor daquela mulher. A reação muda da viúva revela-se carregada de sentido, pois confere ao encontro dos amantes uma atmosfera enigmática no que tange aos verdadeiros pensamentos da figura feminina. No silêncio das suas ideias, a viuvinha consegue dar vazão a juízos e desejos profundos, o que corresponde à retirada de qualquer máscara que porventura ela precise vestir para enquadrar-se nos rigorosos paradigmas sociais. A supressão das palavras, no caso de Maria Luíza, permite a essa dama poupar a exposição (talvez comprometedora) do seu parecer concernente ao questionamento do rapaz. O silêncio, aliado ao olhar que a personagem troca com o amante, potencializa ainda mais o desvio que as reflexões mais íntimas da viúva tomam em relação à postura "tola"[27] de Eduardo e às intenções ocultas dessa mulher.

Ainda no que diz respeito às meditações de Maria Luíza, cumpre salientar os momentos em que se dedica a tocar piano, como se o instrumento funcionasse para ela como uma espécie de exercício da mente:

---

26 Sobre o silêncio de algumas personagens femininas de Machado de Assis, merece ser conferido o estudo de Albuquerque (2011).

27 O narrador assim descreve o pretendente de Maria Luíza: "vaidoso como um tolo e tolo com um vaidoso. Acreditava todas as mulheres mortas por ele, e algumas tiveram a desgraça de o confirmarem nessa ideia" (*Jornal*, 1864, n.12, p.350).

Houve um *silêncio* entre ambos.

Maria Luíza *refletia*.

– É bem possível que o lenço seja da prima. Por que não? Realmente sou exigente demais. Ele não parece mentir. Por que me havia de mentir?

Depois levantou-se e disse sorrindo a Eduardo:

– *Vou tocar piano!*

(*Jornal das Famílias*, 1865, n.1, p.9, grifos nossos)

Nessa última citação, é mencionado o episódio do lenço. Vale a pena citá-lo como outro fator que ajuda a corroborar a hipótese de que a viúva somente finge acreditar nas simulações de Eduardo. No caso, o lenço pertence a Sara (contém as iniciais da moça bordadas no tecido), mas Eduardo toma-o para si. Por descuido do protagonista, em um momento em que precisa encenar um choro para Maria Luíza, ele entrega para a viúva justamente o tecido que contém a "firma" da donzela.

Apesar de a personagem enlutada tentar demonstrar que crê nas mentiras de Eduardo sobre a dona do lenço e de o narrador afirmar que essa senhora esquece o enigma do objeto ("O episódio do lenço foi esquecido pela viúva" – *Jornal*, 1865, n.1, p.10), tanto a confiabilidade na voz enunciativa quanto a aparência de credulidade de Maria Luíza são abaladas quando a dama, na ocasião do baile do conselheiro C***, reconhece o tecido nas mãos de Sara, tornando possível a descoberta do novo alvo das "distrações" do mancebo.

Por último, já tendo sido matizada a categoria à qual pertence a personagem da viúva, é necessário que se evidencie também o pendor à "reforma moral" (no sentido de "regeneração", "conversão") que ambas as figuras femininas da trama causam em Eduardo. Ao final do conto, em virtude dos rumos trágicos tomados pelo triângulo amoroso e do apoio dado por Pedro Elói, o protagonista, possuído pelo remorso, assume uma postura menos inconsequente e mais responsável.

"Linha reta e linha curva": Emília

> *– Se o amor acaba na sepultura, acho que não vale a pena procurá-lo neste mundo.*
> *– [...] a nossa vida não comporta essas exigências da eterna fidelidade.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.11, p.325)

Na narrativa "Linha reta e linha curva", um dos contos machadianos mais extensos publicados no *Jornal das Famílias*, entre os meses de outubro de 1865 e janeiro de 1866, com o pseudônimo Job, ressalta o reencontro de duas personagens que, cinco anos antes, não chegaram a concretizar uma história de amor em virtude da recusa da mulher, uma jovem e bela viúva de nome Emília. A decepção amorosa e a distância da amada provocam no rapaz, chamado Tito, certa "imunidade" em relação a assuntos do coração. O novo contato entre os protagonistas – que a princípio parecem não se reconhecer –, no entanto, desperta na dama enlutada o desejo de provocar no cavalheiro indiferente os abalos que apenas uma paixão é capaz de suscitar.

O reencontro entre Tito e Emília ocorre na casa em que os consortes Azevedo e Adelaide ainda vivem a sua lua de mel, em Petrópolis. Nesse cenário, pode-se atestar, conforme observa Silva (2003), "a dissimetria entre o impasse amoroso e o que seria a forma ideal de se viver em sociedade, ou seja, no casamento" (p.29).[28] As duas forças antagônicas que configuram a trama correspondem à frieza demonstrada pela viuvinha e por Tito e à perfeição familiar dos cônjuges Azevedo e Adelaide,[29] cuja paz doméstica deveria, como destacam os recém-casados da narrativa, ser tomada como uma espécie de modelo:

---

28 Ana Cláudia Suriani da Silva (2003) propõe uma análise que recupera, compara e acompanha as transformações que caracterizaram a passagem da peça teatral *As forcas caudinas*, composta provavelmente em 1863, para o texto de base folhetinesca "Linha reta e linha curva", lançado e seriado no *Jornal das Famílias*.

29 Na peça, a personagem representada por Adelaide é chamada de Margarida.

> – [...] Marido de um serafim, nas graças e no coração, não reparei que estava aqui... mas não precisa corar!... Disto me há de ouvir vinte vezes por dia; o que penso, digo. Como não te hão de invejar os nossos amigos!
>
> – Isso não sei!
>
> – Pudera! Encafuado neste desvão do mundo, de nada podes saber. E fazes bem. Isto de ser feliz à vista de todos é repartir a felicidade. Ora, para respeitar o princípio devo ir-me já embora...
>
> Dizendo isto, Tito levantou-se.
>
> – Deixa-te disso: fica conosco.
>
> – Os verdadeiros amigos também são a felicidade, disse Adelaide.
>
> – Ah!
>
> – *É até bom que aprendas em nossa escola a ciência do casamento*, acrescentou Azevedo.
>
> – Para quê? Perguntou Tito, meneando o chicotinho.
>
> – Para te casares.
>
> – Hum!... fez Tito.
>
> – Não pretende? Perguntou Adelaide.
>
> – Estás ainda o mesmo que em outro tempo?
>
> – O mesmíssimo, respondeu Tito.
>
> Adelaide fez um gesto de curiosidade e perguntou:
>
> – Tem horror ao casamento?
>
> – Não tenho vocação, respondeu Tito. *É puramente um caso de vocação. Quem a não tiver não se meta nisso, que é perder o tempo e o sossego.* Desde muito tempo estou convencido disso.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.10, p.292-3, grifos nossos)

No que diz respeito aos consórcios, é interessante perceber a objetividade com que Azevedo categoriza as núpcias. Ao alçá-las ao patamar de uma ciência, o esposo de Adelaide confere a elas a propriedade de serem passíveis de princípios e métodos estabelecidos. A precisão científica atribuída por Azevedo, contudo, confronta-se com a carga de emotividade que costuma ser associada aos romances e aos casamentos por amor, a ponto de ser questionada a

veracidade do ninho de ternura e devoção preservado pelo jovem casal. Em grande parte das produções de Machado de Assis, como destaca Santiago (2006), há a manifestação do impasse entre o sentimento (amor) e a razão (casamento), sendo que o conflito da trama pode ser desencadeado justamente em virtude da busca – difícil e nem sempre praticável – da coincidência ideal entre tais forças. No caso do conto em exame, percebe-se como o matrimônio, mesmo considerado como "modelo", ainda se encontra bastante centralizado em uma concepção racional de consórcio (ao menos para o homem).

Na mesma linha de reflexões sobre a união conjugal, é necessário mencionar o enfoque dado por Tito à realidade do himeneu. Em um diálogo travado com Emília, o cético mancebo evidencia, de forma irônica, que o fulgor e a perfeição de alguns casamentos se limitam às aparências:

> – [...] não pode calcular a felicidade e os deveres do lar doméstico. Viverem duas criaturas uma para a outra, confundidas, unificadas: pensar, aspirar, sonhar a mesma coisa; limitar o horizonte nos olhos de cada uma, sem outra ambição, sem inveja de mais nada. Sabe o que é isto?
>
> – Sei... *É o casamento por fora.*"
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.12, p.367, grifos nossos)

No que concerne propriamente ao papel da viúva do conto, cabe ressaltar a sua tendência casadoira, visto que, além de ter se casado duas vezes em um breve espaço de tempo, ela não só aparenta sustentar um namoro por interesse com o cinquentenário Diogo, mas também mostra, no início, preocupar-se com a conquista do coração de Tito apenas por despeito e por uma suposta "vingança ao sexo". Acerca da intimidade da viuvinha e do homem mais velho, sugere-se que o relacionamento dela com Diogo não envolva amor e esteja unicamente centrado na obtenção de benefícios por parte dos dois lados: ela pode lucrar com os "cinquenta contos" possuídos pelo braceiro e com os serviços prestados por Diogo, ao passo que

ele pode ser favorecido pela convivência com uma namorada bonita, ainda que desdenhosa.

Não se sabe ao certo se Emília preserva a relação com o cinquentenário apenas por interesse, por passatempo ou por falta de opção. Pelas descrições feitas pelo narrador, a viúva mostra-se uma figura esbelta, bela, elegante, com porte de rainha. Por essas razões, ela deveria dispensar a necessidade de ater-se a um só pretendente. Mesmo assim, é forçoso salientar que o texto não menciona de maneira explícita a condição socioeconômica da protagonista e, em vista disso, pode-se pressupor que ela não seja abastada o suficiente para dar-se o luxo de rejeitar admiradores.

O estado "remediado"[30] insinuado pela protagonista dá margem para a discussão sobre a posição das mulheres enlutadas que, na sociedade oitocentista, precisavam lançar mão da beleza e da sedução para atrair candidatos ao matrimônio (as viúvas ricas, ao contrário, graças ao poder financeiro, tinham maior liberdade de escolha sobre os pretendentes e, portanto, viviam uma situação mais confortável). Talvez por esse motivo, Emília prefira não dispensar Diogo até conseguir um namorado "mais adequado".

De qualquer forma, é evidente que a amiga de Adelaide desdenha o senhor Diogo, assim como também é nítido que o "idoso" não é realmente apaixonado pela viúva, apesar de afirmar para Tito que sente imenso amor pela dama:[31]

---

30 Conquanto se possa presumir a condição "remediada" de Emília, deve-se enfatizar uma passagem do conto em que Tito observa a sala de estar da viúva, onde há móveis leves e de bom gosto, com quadros finíssimos, estatuetas copiadas de Pradier e um piano de Erard. O fato de Emília possuir um piano tradicional produzido por um dos mais renomados fabricantes da França indica que ela não é pobre, mas, no mínimo, pertencente a uma classe mediana, capaz de acompanhar a moda luxuosa da época (Alencastro, 1997).

31 Diogo declara para Tito: "Olhe, Sr. Tito, amo aquela mulher como se pode amar a vida. Um olhar dela vale mais para mim que um ano de glórias e de felicidade. É por ela que eu tenho deixado os meus negócios à toa. [...]" (*Jornal*, 1865, n.11, p. 328). Acredita-se, todavia, que Diogo esteja exagerando na demonstração da estima que sente pela viúva, porque, mais adiante, ao descobrir que Emília está apaixonada por Tito, ele procura consolo em Adelaide e, sem delongas, faz a corte a ela.

– Quando te deixará este eterno namorado?

– Eu sei cá! Respondeu Emília. Mas, afinal de contas, não é mau homem! Tem aquela mania de me dizer *no fim de todas as semanas* que nutre por mim uma ardente paixão.

– Enfim, se *não passa de declaração semanal*.

– Não passa. *Tem a vantagem de ser um braceiro infalível para a rua e um realejo menos mau dentro de casa. Já me contou umas cinquenta vezes as batalhas amorosas em que entrou. Todo o seu desejo é acompanhar-me a uma viagem à roda do globo.* Quando me fala nisto, se é à noite, e é quase sempre à noite, mando vir o chá, excelente meio de aplacar-lhe os ardores amorosos. *Gosta do chá que se pela. Gosta tanto como de mim!* Mas aquela do urso branco? E se realmente mandou vir um urso?

– Aceita.

– Pois eu ei de sustentar um urso? Não me falta mais nada!

(*Jornal das Famílias*, 1865, n.10, p.297-8, grifos nossos)

O feitio casadoiro da viúva é percebido principalmente em função de duas circunstâncias: o fato de Emília submeter-se à preservação do namoro com Diogo apenas pela conveniência que esse relacionamento ainda lhe proporciona e também a constatação de que ela já passou por dois casamentos em um período de dois anos. Acerca da tendência da personagem à consagração de matrimônios, cumpre salientar a visão de dois homens da trama sobre tal comportamento da viuvinha: Azevedo repreende a nubilidade de Emília, e Tito questiona a validade de um casamento finalizado com a viuvez.

O primeiro excerto reproduzido a seguir revela o posicionamento do esposo de Adelaide sobre o espírito casadoiro da viúva e sobre o contrassenso da dama de considerar-se muito altiva e independente, sem deixar de recorrer, entretanto, à conveniência das vias matrimoniais:

– É a verdade. E desconfia sempre dos que mais falam, sejam homens ou mulheres. Tens perto um exemplo. A Emília fala muito

da sua isenção. Quantas vezes se casou? Até aqui duas, e está nos vinte e cinco anos. *Era melhor calar-se mais e casar-se menos.*

(*Jornal das Famílias*, 1865, n.10, p.291, grifos nossos)

A segunda passagem, a seguir, apresenta a discussão em que Tito expõe para Emília o despropósito de uma união conjugal que não se pretende eterna. Nesse trecho, questiona-se a legitimidade da viuvez, tendo em vista que, para a personagem, os casamentos deveriam ser permanentes e, portanto, não poderiam resultar, por parte de quem perde a esposa ou o marido, na adoção do estado civil de "viúvo" ou de "viúva" após o falecimento de um dos cônjuges:

– Ah! Foi casada duas vezes?

– Em dois anos.

– E por que enviuvou da primeira?

– Porque meu marido morreu, disse Emília, rindo-se.

– Mas eu pergunto outra coisa. *Por que se fez viúva, mesmo depois da morte de seu primeiro marido? Creio que poderia continuar casada.*

– De que modo? Perguntou Emília com espanto.

– *Ficando mulher do finado. Se o amor acaba na sepultura, acho que não vale a pena procurá-lo neste mundo.*

– Realmente *o Sr. Tito é um espírito fora do comum.*

– Um tanto.

– *É preciso que o seja para desconhecer que a nossa vida não comporta essas exigências da eterna fidelidade. E demais, pode-se conservar a lembrança dos que morrem sem renunciar às condições da nossa existência.* Agora é que eu lhe pergunto por que me olha com olhos tão singulares?...

– Não sei se são singulares, mas são os meus.

– Então, acha que *eu cometi uma bigamia?*

– Eu não acho nada. Ora, deixe-me dizer-lhe a última razão da minha incapacidade para os amores.

– Sou toda ouvidos.

– Eu *não creio na fidelidade.*

– Em absoluto?

– Em absoluto.

– Muito obrigada.

– Ah! Eu sei que isto não é delicado; mas, em primeiro lugar, eu tenho a coragem das minhas opiniões, e, em segundo, foi Vossa Excelência quem me provocou. É infelizmente verdade, eu não creio nos amores leais e eternos. [...].

(*Jornal das Famílias*, 1865, n.11, p.325-6, grifos nossos)

Importa considerar, em meio ao debate dos protagonistas sobre o estado dos viúvos, a resposta de Emília acerca da dificuldade de dedicar fidelidade eterna a uma só pessoa. De início, a viuvinha parece não se referir, de modo exclusivo, aos consortes falecidos ("a nossa vida não comporta essas exigências da eterna fidelidade"), visto que apenas torna a sua alusão mais clara e particular quando observa, em um segundo período, que é possível "conservar a lembrança dos que morrem sem renunciar às condições da nossa existência". Depreende-se que é provável que Emília faça, a princípio, uma constatação genérica a respeito da disposição infiel revelada pelo ser humano para somente depois referir-se, de modo específico, à necessidade de os viúvos buscarem novos parceiros sem que, com isso, desrespeitem os finados.

Dada a importância desse diálogo das personagens para a temática da viuvez, vale a pena explorá-lo um pouco mais. A conversa entre Tito e Emília coloca em evidência a polêmica em torno da fidelidade nos relacionamentos, conforme já apontado. Por intermédio da figura masculina celibatária, contesta-se a validade dos votos convencionados e oficializados pelo enlace matrimonial, na medida em que a ocasião da viuvez é capaz de desfazer o compromisso vitalício implicado pelo casamento.

Para Tito, os viúvos e as viúvas, mesmo após a morte dos respectivos cônjuges, deveriam honrar o compromisso de lealdade à imagem dos falecidos, tendo em vista que o amor não acaba (ou, ao menos, não deveria fenecer) com o sepultamento da pessoa amada. A única razão válida para contestar a quebra da fidelidade é a falta

de amor ou de afeto entre os casados, mas, nessa circunstância, é preferível que não seja firmado o compromisso matrimonial, segundo o protagonista. Sabe-se, porém, que, no cenário do Brasil oitocentista, a grande maioria dos casamentos entre personalidades da elite ou da classe média do país ocorria por convenções firmadas entre os familiares dos nubentes, e não por amor. Os acordos conjugais, portanto, em geral não envolviam sentimentos amorosos e costumavam ser rompidos e superados na ocasião do falecimento de um dos noivos.

O diálogo entre Tito e Emília destaca justamente o embate de opiniões a respeito da mencionada noção de "eterna fidelidade" cobrada no casamento: o rapaz contesta a legitimidade dos votos de lealdade entre os esposos, ao passo que a viúva da trama, ciente da falta de amor experimentada por muitos casais (inclusive por ela mesma), reconhece a inutilidade de, com a morte do companheiro ou da companheira, preservar a obrigação de um compromisso perene. Para Emília, a viuvez desfaz as dívidas do matrimônio e abre espaço para que as "condições da nossa existência"[32] se sobressaiam em relação à eternidade de qualquer obrigação antes existente.

Nesse caso, entra em cena a questão do desejo. Se os viúvos são capazes de desejar outra pessoa ou outro casamento, é razoável supor que antes da viuvez não tenha existido afeto profundo por parte de quem permanece vivo? Ou, em outra hipótese, mesmo que tenha havido amor no relacionamento, a perda da pessoa desejada implica necessariamente a perda da capacidade de amar de novo?

O impasse criado pelos protagonistas levanta ainda outra questão que assume relevo nos questionamentos sobre os compromissos das núpcias: os viúvos, ao casarem outra vez, cometem o crime da bigamia ou, em função do falecimento do consorte, acham-se desimpedidos para uma nova relação conjugal? Segundo os ditames da Igreja, a Bíblia destaca, nas cartas de São Paulo aos coríntios, que

32 Supõe-se que a condição da existência humana a que Emília se refere seja tanto a urgência "carnal" recorrente entre homens e mulheres quanto a necessidade de as pessoas amarem e serem amadas.

"a esposa está ligada ao marido durante todo o tempo em que ele viver. Se o marido morrer, ela ficará livre para casar-se com quem quiser; mas, apenas no Senhor. A meu ver [opinião do apóstolo], porém, ela será mais feliz se ficar como está. Penso que eu também possuo o Espírito de Deus" (I Coríntios, 7:39). Nota-se que, dentro das diretrizes cristãs, a viuvez resulta na dissolução do sacramento, ainda que a permanência da condição de luto consista em algo aparentemente mais digno. Fora do âmbito religioso, contudo, é possível constatar que, de certa maneira, Tito chama a atenção ainda para a possibilidade de a construção de um novo relacionamento pelos viúvos corresponder a uma espécie de deslocamento do adultério, haja vista a presença da traição à imagem da pessoa a quem se jurou fidelidade "para todo o sempre".

Do confronto entre as opiniões defendidas pelas personagens, depreende-se que a praticabilidade das uniões inteiramente fiéis consiste em um mito construído pela sociedade e alimentado pelo discurso da Igreja, segundo o qual apenas a morte é capaz de separar um casal.[33] O impasse, no entanto, recai justamente sobre o tema do falecimento: compreende o óbito de apenas um dos indivíduos da relação conjugal ou de ambos? No primeiro caso, a viuvez pode realmente ser tomada como uma espécie de libertação[34] por parte do parceiro que ainda vive, já que a "morte" do outro o livra do compromisso firmado diante da Igreja.

Ainda sobre a questão da viuvez, também ganha relevo a reflexão feita por Tito acerca das desvantagens do casamento com uma viúva (Emília sofre a perda de dois consortes), uma vez que, segundo o protagonista, a mulher enlutada conserva para sempre a lembrança do esposo (ou dos esposos) falecido e pode atrair, por desventura, a oportunidade de enterrar mais maridos. Em suma, o

33 Na cerimônia religiosa, estabelece-se que a aliança sacramentada pela Igreja deve persistir "na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, até que a morte separe os consortes".

34 Caso de Eugênia, a "viúva moça" de Machado de Assis.

pensamento de Tito remonta às ideias mais popularmente relacionadas à imagem das viúvas:[35]

> – É uma boa senhora, de não vulgar beleza, possuindo as melhores qualidades. Talvez preferisses que não fosse viúva?...
>
> – Sim; *é natural que se embale dez vezes por dia na lembrança dos dois maridos que já exportou para o outro mundo... à espera de exportar o terceiro...*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.12, p.359, grifos nossos)

Um último comentário sobre a viuvinha de "Linha reta e linha curva": Emília outorga a si mesma licença para lançar mão de diversos artifícios em prol da conquista do coração insensível de Tito. Basicamente, a dama permite-se flexibilizar os princípios morais que a sociedade direciona à classe das viúvas para que possa, conforme ela mesma afirma, "vingar o sexo" e representar todas as mulheres potencialmente ultrajadas por um espírito que demonstra não saber reconhecer o devido valor de cada uma delas:

> Emília jogava um jogo perigoso. Era preciso *decidir entre os seus desejos de vingar o sexo e as conveniências da sua posição*; mas ela era de um caráter imperioso; respeitava muito os princípios de sua moral severa, mas *não acatava do mesmo modo as conveniências de que a sociedade cercava essa moral*. A vaidade impunha no espírito dela, com força prodigiosa. Assim que a bela viúva foi usando todos os meios que era lícito empregar para fazer apaixonar Tito.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.12, p.354, grifos nossos)

Entre o decoro a ser preservado e o objetivo a ser alcançado, Emília opta pela segunda alternativa e, assim, escolhe abrir mão de todo o recato que uma dama oitocentista (viúvas inclusas!) deveria

---

35 Essas ponderações remetem a alguns ditados populares sobre as mulheres enlutadas, como "Mulher que enterra um marido não se importa em enterrar outro" e "Não se case com uma viúva, pois, a cada briga, ela se recordará do defunto".

revelar. Toda a ânsia da amiga de Adelaide pela prova de que Tito é capaz de amar decorre das afrontas que o rapaz dirige às paixões e aos casamentos. Emília atribui a essa postura do jovem um sentido de injúria às mulheres, pois, na visão dela, as emoções e os afetos femininos parecem menos relevantes para Tito do que uma partida de voltarete. Além do suposto ultraje ao gênero feminino, o interesse da viuvinha pela rendição do mancebo é justificado pelo sentimento que ela começa a nutrir pelo antigo pretendente, da mesma maneira como a aparente indiferença de Tito pelos encantos de Emília se explica pela estratégia do protagonista de provocar arrependimento na viúva, pelo trauma que ela lhe causou há cinco anos.

No final do conto,[36] após a "revelação" (ou seria explicitação?)[37] de que as personagens são as mesmas de outrora e de que não são mais capazes de negar que se amam, a instância do narrador encerra o texto com a apresentação de algumas lições morais decorrentes da leitura da narrativa:

> Se o leitor me leu com atenção verá que é uma narrativa esta de que resultam certos princípios de moralidade.
>
> Assim, as minhas personagens são:
>
> Um casal, o casal Azevedo, dando o mais belo espetáculo de paz e de bem-aventurança conjugal, de modo a infundir sentimentos bons nos dois heróis do conto.
>
> Uma mulher vaidosa que põe em jogo a sua beleza e os seus recursos [como a maior autonomia conferida às viúvas] para vingar uma ofensa ao sexo, mas que acaba por apaixonar-se deveras, donde resultam dois princípios: 1º que não se brinca impunemente

---

36 Deve-se registrar que, com a publicação em livro (coletânea *Contos fluminenses*, de 1870), o conto sofreu algumas alterações, dentre elas, a supressão, ao final da obra, dos princípios morais expostos pela voz enunciadora da narrativa.

37 Não é improvável presumir que Tito reconheça Emília no primeiro encontro em Petrópolis, haja vista o trauma que a moça, cinco anos atrás, causara nele. Acredita-se que o objeto ou a pessoa que propicia uma grande decepção na vida de alguém não seja facilmente esquecido(a).

com fogo; 2º que ninguém pode dizer: deste pão não comerei, nem desta água não beberei.

Um rapaz apaixonado repelido uma vez em seu amor, que tem a constância de guardar através dos tempos o amor dos primeiros anos, para vê-lo depois coroado.

Enfim, um velho gaiteiro, gastando os dias reservados a uma constância mais austera, manietar a sua dignidade aos pés de uma mulher, e encontrando nisso mesmo então a punição dos seus ridículos, como, por exemplo, servir de carteiro às comunicações dos dois futuros noivos.

De que resulta:

A apoteose do amor, o abatimento da vaidade e a punição da velhice ridícula.

Tantas vantagens não andam a rodo. É bom mencionar o fato.

E agora, leitoras e leitores, invejai a sorte de Emília e de Tito, mas não lhes imiteis nem as pretensões de uma, nem a exageração cruel do outro. Uma só coisa deveis imitar-lhes: – O amor.

(*Jornal das Famílias*, 1866, n.1, p.11)

De acordo com o que foi dito sobre o fato de que a obra machadiana em exame foi adaptada da peça teatral *As forcas caudinas*, deve-se salientar que o enunciador de "Linha reta e linha curva" merece ser avaliado como um dos principais meios que facilitam a adequação do texto do teatro para o do conto. O recurso da focalização narrativa torna-se notório a partir da inserção de comentários de cunho moral (e, certamente, irônico) e do uso de expedientes apropriados para o prolongamento da história e para a acomodação da diegese segundo as "encomendas" do *Jornal das Famílias* (Silva, 2003).

Antes de finalizar este breve exame do conto, é necessário fazer uma observação sobre o seu título. A menção à linha reta e à linha curva pode compreender pelo menos dois sentidos: um remete à contraposição entre os casais do enredo – o modelo perfeito e "reto" de Azevedo e Adelaide, confrontado com o temperamento ainda vaidoso e "curvo" de Tito e Emília; o outro tem a ver com a resolução tomada, ao final, pelos protagonistas de deixar o caminho da

razão (vias mais retilíneas) para seguir o do coração (passagem mais curva, mas, às vezes, mais curta, como conclui Azevedo).

"Diana": viúva Caldas

No conto machadiano "Diana", divulgado em fevereiro de 1866 no segundo periódico de Garnier, a viúva que dá título ao texto em verdade não recebe tal nome, mas é assim apresentada por Luiz, jovem advogado que se apaixona pela viuvinha Caldas ao conhecê-la em Porto Alegre, durante a viagem dele ao Sul do país para tomar posse de uma herança supostamente deixada pelo padrinho. A personagem feminina que protagoniza a narrativa é chamada de Diana[38] por ser, a princípio, associada à magia sedutora da noite, uma vez que Luiz somente se encontra com a amada durante os saraus realizados na residência do major O...

Possivelmente em virtude da influência noturna de amenizar e camuflar as imperfeições de qualquer corpo físico, o advogado atribui à viúva Caldas uma beleza estonteante:

> Prende-me um anjo...
>
> Não te rias, lê até o fim.
>
> Prende-me um anjo com formas de mulher. Ou anjo ou o diabo, que tanto importa a esta criatura que conseguiu transtornar-me a razão e fazer do meu coração uma verdadeira ruína a respeito de todos os outros sentimentos.
>
> Amo, meu Alberto, amo!
>
> *A primeira vez que a vi foi em uma noite... ah! até agora só a tenho visto à noite, pelo que lhe pus um nome simbólico: Diana.*
>
> Mas, como dizia, *foi em uma noite que a vi pela primeira vez, noite de sexta, noite de luar, noite de sedução: estava linda, como a irmã que então atravessava a planície celeste, calma e suave, influindo amor, inspiração, poesia...*
>
> Dessa noite para cá fiquei perdido. [...].
>
> (*Jornal das Famílias*, 1866, n.2, p.36-7, grifos nossos)

38 Diana, na mitologia romana, é tida como a deusa das florestas e da caça. Também é relacionada à Lua e à magia.

A associação da viúva com a deusa da mitologia romana é, no mínimo, curiosa, caso se estenda a ligação para além do campo semântico da Lua e da sedução. Diana, no âmbito das histórias mitológicas, era a filha de Júpiter e recebera do pai a permissão para não se casar e, com isso, manter-se casta por toda a eternidade. A personagem machadiana, entretanto, ao contrário da divindade, não apenas se casa uma vez, como pretende casar-se de novo (de uma perspectiva bastante espirituosa, portanto, a viúva também se exibe "caçadora", mas, em oposição à deusa, o alvo é sempre a busca por maridos).

Na realidade, ao longo da leitura do conto, percebe-se que a viuvinha Caldas almeja arranjar as segundas bodas o quanto antes, visto que, já no primeiro encontro dela com Luiz, a dama permite ser cortejada e, de certa forma, corresponde às investidas do rapaz:

> Quando me aproximei da viúva e troquei com ela um olhar, senti uma comoção inexprimível. *Estive alguns segundos sem desviar os olhos dos olhos da moça. Ela também não desviava os seus.*
>
> Tudo se preparava para que este encontro fosse decisivo da minha sorte: a noite era das mais adoráveis noites do sul.
>
> [...].
>
> *Diana (não quero dar-lhe outro nome) pareceu não ser indiferente aos sentimentos que me inspirou.* Também ela parecia impressionada, comovida. Pela minha parte não sei se disse cousas acertadas naquela noite.
>
> [...].
>
> Procurei um instante em que lhe pudesse falar a sós, e declarei-lhe indiretamente o que sentia por ela. Diana, ou respondesse do mesmo modo, ou fosse ilusão minha, o que é certo é que *me disse algumas cousas indiretas assaz explícitas*.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1866, n.2, p.37-8, grifos nossos)

Aliás, a "Diana" de Luiz não parece guardar luto pela morte consideravelmente recente do marido:

> Perguntei quem era essa viúva Caldas que eu não conhecia. Disseram-me que era a viúva de um homem do norte que para

> ali fora há um ano, *o qual tinha falecido cinco meses antes*. A viúva desde que eu lá cheguei andava doente e por isso não tinha ido à casa do major.
>
> Mas achava-se boa e ia lá naquela noite, pela primeira vez que saía depois da convalescença.
>
> Não se trocou a este respeito uma só palavra mais.
>
> Daí a bocado, estávamos assentados na chácara cujo portão dava para uma rua, aparecem a alguma distância uns *vultos brancos*. Era a viúva e a mãe.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1866, n.2, p.37, grifos nossos)

A viuvez da senhora Caldas durava apenas cinco meses e a dama já estava disposta a contrair novo casamento. Para os padrões da época, o luto devia ser mantido pelas esposas, mesmo que de maneira abrandada, por no mínimo um ano, mas esse intervalo parece não ser cumprido pela personagem do conto machadiano em foco, uma vez que, após poucos meses, ela já é vista, tal como sua mãe, como um vulto "branco", o que dissipa quaisquer indícios concernentes à negrura denotativa do luto. Ao mesmo tempo, constata-se que a viúva, até o primeiro encontro com Luiz, achava-se doente, mas não se pode afirmar que a doença tivesse relação com o grande pesar pelo falecimento do marido, haja vista a prontidão com que a moça se recupera do luto quando vê no advogado uma oportunidade de consórcio matrimonial.

Assim como nos demais contos de Machado de Assis em que há o recurso epistolar, em "Diana" ocorrem três focalizações distintas: a do narrador onisciente, a de Luiz e a de Alberto, amigo com quem o protagonista troca mensagens para comunicar os progressos do mistério da herança e da viúva. Por meio das duas primeiras vozes, mais especificamente, traça-se o perfil da viuvinha Caldas, sendo possível inclusive confundir, ao final da história, a quem pertencem os juízos de valor emitidos acerca da "Diana" idealizada:

> Era que o sonho que durante tantos dias criara e idealizara desfizera-se ali todo e de uma vez. *Diana, a jovem, a bela, a sedutora*

> *mulher* que tanto impressionara o advogado, *era uma mulher amarela, sem beleza, sem mocidade; sem encanto algum. Todos os encantos dela eram artifícios comprados e aplicados diariamente com uma paciência de feia pretensiosa.*
>
> Luís nunca a vira senão à noite, porque Diana, apesar dos artifícios, não queria expor-se à luz meridiana. Ainda assim pudera passar. Mas, *à luz do dia, e sem os socorros da arte, caminhando em um jardim fechado, na plena confiança de quem não esperava àquela hora semelhante visita, não era feia, era horrenda!*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1866, n.2, p.41)

As depreciações tanto de Luiz quanto do narrador a respeito da fisionomia enganosa da viuvinha parecem coincidir. Assim, é difícil afirmar se as avaliações emitidas pertencem apenas ao advogado ou se são, até certo ponto, compactuadas pela entidade ficcional do texto. Ainda sobre o narrador onisciente, é interessante considerar que há momentos em que ele pretende maior aproximação com o leitor, na tentativa de estabelecimento de uma atmosfera de cumplicidade ou, ao menos, de compartilhamento de testemunho: "*Assistiremos eu e o leitor aos fatos* que o advogado narrou na terceira carta. *Basta-nos para isso transportarmo-nos* para Porto Alegre, à casa de Luís, vinte e oito dias depois da segunda carta" (*Jornal*, 1866, n.2, p.38, grifos nossos).

Tem-se a impressão de que o narrador pretende "pegar na mão" do leitor para mostrar-lhe o desenvolvimento da história da maneira como ele quer que o destinatário a entenda. Essa estratégia adotada pela entidade ficcional, no caso, não deixa de ser um instrumento de manipulação da leitura.

Retornando à questão da viuvez, chama a atenção a passagem em que Luiz, ao galantear a sua "Diana", afirma que também gostaria de estar enlutado, "porque os corações viúvos se consolam". Esse conforto, segundo as intenções do jovem, não aparenta se restringir a uma singela amizade. Subentende-se que, mesmo naquela época, o ditado popular "Viúvo é quem morre" era bastante pertinente.

Nessa narrativa, de Machado de Assis, não é explicitada a posição econômica em que a viúva é deixada pelo cônjuge falecido. Não se sabe, portanto, se a mulher pode administrar, por si só, os bens pertencentes ao patrimônio da família. Depreende-se somente que a viúva Caldas pertence a uma classe social de relevo, pois frequenta ambientes da alta sociedade e tem a posse de uma residência aparentemente grande.

Não é possível afirmar, portanto, se o anseio de "Diana" pelas segundas núpcias decorre de uma necessidade econômica – ela precisa de um homem para ajudá-la com a administração dos bens materiais ou carece de mais suporte financeiro para o provimento de seus luxos – ou de uma busca desesperada por uma relação capaz de amenizar as vaidades femininas de uma "feia pretensiosa" que, por ter noção de sua aparência, desespera-se à procura de um novo pretendente:

> Diana, a jovem, a bela, a sedutora mulher que tanto impressionara o advogado, era uma mulher amarela, sem beleza, sem mocidade, sem encanto algum. Todos os encantos dela eram artifícios comprados e aplicados diariamente com uma paciência de feia pretensiosa.
>
> Luiz nunca a vira senão à noite, porque Diana, apesar dos artifícios, não queria expor-se à luz meridiana. Ainda assim pudera passar. Mas, à luz do dia, e sem os socorros da arte, caminhando em um jardim fechado, na plena confiança de quem não esperava àquela hora semelhante visita, não era feia, era horrenda!
>
> (*Jornal das Famílias*, 1866, n.2, p.41)

Pelas informações do conto, parece que o caso da viúva Caldas pende mais para a segunda hipótese (talvez haja uma mescla de ambas as proposições). Possivelmente, na tentativa de suavizar a fealdade da viúva, a personagem feminina exibe-se apenas à luz noturna. Essa relação com a noite é o que une a viuvinha vaidosa à deusa da mitologia romana, e não quaisquer outras marcas de sedução ou de autonomia em relação à figura masculina.

"Aires e Vergueiro": Luíza

No conto de Machado de Assis denominado "Aires e Vergueiro", veiculado no *Jornal* de Garnier em janeiro de 1871, sob o pseudônimo J. J., há a presença da viúva Luíza, irmã de Luiz Vergueiro. Antes do falecimento do marido, essa mulher vivia no interior, mas, em decorrência do luto, passa a morar no Rio de Janeiro, na casa do recém-casado irmão. A viuvinha do texto se mostra interessada na possibilidade de contrair novas núpcias na Corte, posto que, embora se mantenha discreta, permite ser cortejada por Pedro Aires, um homem de trinta anos que vive nas proximidades da residência do casal Vergueiro.

Conforme anuncia o narrador, Luíza é uma viúva ainda moça que permaneceu casada apenas por dois anos, antes da morte do cônjuge. Talvez em razão da mocidade da dama ou em virtude de um possível arranjo conjugal pautado nos benefícios restritos ao noivo e à família da noiva, Luíza não sente em demasia a perda do marido. A narrativa não explicita as circunstâncias mediante as quais o primeiro casamento da irmã de Vergueiro foi realizado, mas é possível supor que ela não amava em profundidade o consorte e sentia por ele tão somente aquela "estima respeitosa" (Assis, 1994) que parecia ser o nível afetivo mais avançado entre os cônjuges unidos pelo laço da conveniência.

A leitura do conto pode apontar para uma espécie de argumentação do narrador para "justificar" aos leitores os motivos que levam a viuvinha a assumir uma postura casadoira:

> *Digam-me lá o que pode fazer uma pobre viúva ainda moça*, que apenas esteve casada dois anos. *Luíza não era da massa das Artemisas. Tinha chorado o esposo*, e se tivesse talento, podia escrever uma excelente biografia dele, honrosa para ambos. *Mas isso era tudo que se podia exigir dela; não possuía um túmulo no coração, possuía um ninho*; e um ninho deserto é a coisa mais triste deste mundo.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1871, n.1, p.18, grifos nossos)

É natural que Luíza ambicione um novo consórcio conjugal, pois ainda é bastante jovem, não pertence à "massa das Artemisas"[39] e, assim, não pretende manter-se casta e avessa à ideia de casamento. Ao enviuvar, chora pela morte do esposo, mas desprende-se de qualquer vínculo que possa remetê-la a um luto permanente. Dessa forma, supõe-se que Luíza, enquanto casada, cumpra o seu dever matrimonial, apesar de, com a morte do marido (estimado, mas provavelmente não amado), torcer para que a sua vida tome novos rumos. Tal comportamento serve para corroborar a tese segundo a qual as primeiras núpcias de Luíza foram puramente centradas em um acordo entre famílias.

A citação reproduzida anteriormente também abre espaço para uma discussão sobre a focalização do conto, a qual tende à onisciência e à intrusão, concomitantemente. O narrador, em síntese, parece exercer o papel de "defesa" da viúva, mesmo que seja possível, em todos os casos, desconfiar das intenções da voz ficcional, até mesmo porque, como se percebe pelo desenrolar da história, a trama toda é pautada em um jogo de interesses por parte das personagens, e é muito provável que até mesmo o narrador tenha os seus intentos por detrás de caracterizações supostamente ingênuas, como no caso da viuvinha.

Não é necessário, todavia, chegar até o final da narrativa para suspeitar da credibilidade e da imparcialidade que o emissor do texto finge transmitir; a passagem em que há a descrição da viúva pela perspectiva de Pedro Aires pode aclarar um pouco mais a intrusão e a ironia do narrador: "Luíza Vergueiro não era bonita, mas tinha *uma graça especial*, uns modos todos seus, *uma coisa que se não explica, e esse misterioso dom, essa qualidade indefinível encadeou para sempre o coração de Pedro Aires*, rapaz de trinta anos perfeitos, morador na vizinhança" (*Jornal*, 1871, n.1, p.18, grifos nossos).

39 Como já observado no conto machadiano "Diana", a deusa grega Ártemis (ou Artemisa) é conhecida, dentre as demais características comumente associadas a ela, pela castidade.

Bem sabe o destinatário da obra que essa coisa inexplicável, na realidade, tem, sim, esclarecimento... A passagem toda, portanto, está carregada da ironia caracteristicamente machadiana sobre o interesse que move os relacionamentos e, mais expansivamente, o mundo: a cobiça pelo dinheiro.

Em "Aires e Vergueiro", outro aspecto curioso acerca do tratamento dado à viuvez consiste na espera pelo prazo do luto para que, finalmente, as segundas núpcias fossem sacramentadas naquela época: "Aires deixou a melhor impressão em toda a família. Desde logo ficou assentado que se esperasse algum tempo, a fim de completar o *prazo do luto*" (*Jornal*, n.1, p.20, grifos nossos). A vigência do "prazo" em questão remete ao conjunto de normas das Ordenações Filipinas, cujos parâmetros estabeleceram, até o ano de 1916, que as viúvas deviam respeitar o período oficial do "pesar", que durava cerca de um ano; caso contrário, elas podiam ser consideradas indignas.

Na narrativa enfocada, a viúva, embora tenha certo relevo ao longo da trama, não assume o papel de protagonista, que é deixado ao triângulo composto por Carlota, Aires e Vergueiro. No meio do conto, inclusive, a "viúva-noiva" morre por ser acometida de uma grave doença e, aparentemente, não chega a se casar com Aires, visto que ainda está morando com o irmão quando fica doente.

O nubente prometido à pobre Luíza, depois de uma afetação de dor pela perda da "amada", recupera-se prontamente do abalo: "Nestas e noutras ocupações se abismava o espírito de Pedro Aires, já agora deslembrado da desditosa Luíza. Que querem? Nada é eterno neste mundo" (*Jornal*, 1871, n.1, p.24). Assim como o amor – ou melhor, a estima – de Luíza pelo primeiro companheiro não havia sido eterna, também não o fora a de Aires pela viúva morta. Aliás, é presumível que Pedro apenas se "apaixone" por Luíza, em verdade, por tramar de antemão o plano de associar-se à empresa do irmão dela.

A moça, em suma, quando viva, não era bonita, mas, em compensação, era dotada de uma "graça particular" que chamava a atenção de Aires, graça que aparenta coincidir perfeitamente com

as pretensões comerciais do rapaz. Enfim, é possível que tudo, nesse texto machadiano, seja uma farsa (o primeiro casamento da viúva, o amor de Aires por ela e o de Carlota pelo marido), à exceção do golpe que a esposa de Vergueiro e o sócio dele lhe aplicam no final, quando fogem para a Europa com o dinheiro de todos os bens da "sociedade" vendidos.

"Um homem superior": Carlotinha

Em "Um homem superior", narrativa de Machado de Assis publicada entre agosto e setembro de 1873, com o pseudônimo Job, na revista "feminina" de Garnier, relatam-se as peripécias interesseiras e inescrupulosas de Clemente Soares em sua saga pela ascensão social sem esforço. O princípio do texto revela a penúria do rapaz, que, mediante a bajulação de pessoas ricas e o casamento com a viúva de seu protetor, consegue uma posição financeiramente satisfatória e estável. As investidas do protagonista para a obtenção de benefícios por parte de terceiros não deixam de ilustrar o "mecanismo do favor" que vigorou no Brasil desde a época colonial, mediante a política clientelista.

A mulher com quem Clemente se casa é Carlotinha,[40] a mesma moça que o golpista namorou antes de começar a trabalhar como guarda-livros de um conhecido de Castrioto, então amigo do protagonista. Naquela ocasião, o jovem considera melhor desfazer-se de uma das únicas distrações capazes de diverti-lo em meio à vida sem luxos: a namorada. O fácil desprendimento de Clemente em relação a Carlotinha justifica-se pela falta de um bom dote por parte da família da moça:

> Havia efetivamente na vida de Clemente Soares uma namorada, mas já pertencia aos exercícios findos. *Era uma menina galante como uma das Graças, mas que na opinião de Clemente ficou tão feia como uma das Fúrias, desde que soube que o pai apenas teria umas cinco apólices.*

40 Ao longo da narrativa, essa personagem se torna uma viúva "arrependida".

> Clemente Soares não tinha coração tão mesquinho que se deixasse vencer por cinco apólices. *Demais, não a namorava muito disposto ao casamento; foi uma espécie de aposta com outros rapazes.* Trocou algumas cartinhas com a moça e precipitou o desenlace da *comédia* fazendo uma retirada airosa.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1873, n.8, p.243, grifos nossos)

No início da trama, se Clemente não demonstra disposição para unir-se pelo matrimônio a Carlotinha, pode-se afirmar que essa situação é alterada quando o mancebo descobre que a bela dama se casa com um fazendeiro bastante rico e de idade avançada. Ao conhecer o comendador Brito, esposo de Carlota, e reencontrar a antiga namorada, o guarda-livros percebe naquele casal a oportunidade de mudar a direção de seu próprio futuro. Clemente calcula a chance muito provável de o comendador falecer e deixar a esposa viúva e rica. A viuvez de Carlota e a posterior união do rapazote com a dama enlutada seriam, pois, o melhor plano de ascensão social do jovem Soares.

Para tanto, a fim de colocar em prática o seu projeto já arquitetado, Clemente tenta recuperar a atenção e a estima da moça, ao mesmo tempo que se aproxima e se torna íntimo do marido idoso dela. Obviamente, o protagonista não ama Carlotinha – tanto que não sente remorsos por tê-la desdenhado tempos atrás –, mas está interessado na fortuna que ela poderá herdar por circunstância da morte do cônjuge:

> Estaria Clemente apaixonado por ela?
>
> Não.
>
> Clemente antevia que os dias do comendador não eram longos, e se havia de ir tentar alguma empresa, mais duvidosa e arriscada, não era melhor continuar aquela já começada alguns anos antes?
>
> (*Jornal das Famílias*, 1873, n.9, p.274)

Sobre a dama, é possível constatar que ela também não parece o tipo mais romântico e sensível das moças, uma vez que, ao ser

rejeitada por Clemente, logo trava namoro com outro pretendente, sem se mostrar muito abatida com o abandono do "amado". O fato de ela se casar com um idoso rico (novamente, vislumbra-se aqui a incidência do "favor")[41] e permitir, ainda casada, ser cortejada pelo homem com quem se relacionara antes do matrimônio indicia que Carlotinha também é interesseira, assim como Clemente. Da mesma maneira que o guarda-livros parece não estar apaixonado pela senhora a quem faz a corte, a aspirante a viúva também não representa amar deveras o rapaz:

> Efetivamente um mês depois saía Clemente Soares em caminho do município de *** onde era a fazenda do comendador Brito.
>
> O comendador esperava-o ansioso. E não menos ansiosa estava a moça, não sei se porque já ele tivesse amor, se porque ele fosse uma distração no meio da monótona vida rural.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1873, n.9, p.277)

É muito provável, por conseguinte, como bem indaga o narrador, que Carlota, a princípio, não ame Clemente, mas que veja nele somente a possibilidade de se afastar da monotonia de uma união conjugal marcada pelo abismo da imensa diferença etária entre os casados. Finalmente, quando o comendador Brito adoece, pressupõe-se que a sua esposa deixe de ser tão fútil como outrora: "Carlotinha era uma moça frívola; mas a doença do marido, a perspectiva da viuvez, o desvelo do rapaz, tudo fez nela uma profunda revolução" (*Jornal*, 1873, n.9, p.278).

Pode-se pensar que a doença do marido e a maior convivência com Clemente despertem na dama a semente de um sentimento

---

41 As diversas viúvas machadianas que se casam pelo interesse financeiro ou para obter qualquer vantagem social (retomada do *status* do matrimônio, haja vista a estruturação da sociedade oitocentista no eixo central casamento–família) ajudam a compor o quadro do "mecanismo de favor" brasileiro, pois nem sempre a viuvez implicava autonomia ou liberdade, principalmente para as mulheres. Outros exemplos das viúvas de Machado de Assis que se encaixam na política do "favor" remetem aos contos "Diana" e "A melhor das noivas".

verdadeiro pelo amigo do consorte, para quem essa mudança representa um ganho de causa, pois significa que, com a morte do comendador, a viúva – já apaixonada pelo guarda-livros – aceitará o seu pedido de casamento.

Em verdade, não é preciso que Carlotinha esteja de fato enamorada de Clemente, nem que ele dispense inúmeros esforços para convencer a dama de um caráter que não tem, isso porque o cônjuge acamado da quase viúva, antes de "passar desta para a melhor", revela à mulher e ao suposto amigo a sua vontade de moribundo de que ela e o rapaz se casem:

> – Consultei novamente a minha consciência e Deus, e ambos aprovam o que vou fazer. *São ambos moços e merecem-se*. Se se amarem, jurem casar-se?
>
> – Oh! Não fale assim, disse Clemente.
>
> – Por que não? Eu já tenho os pés na sepultura; não me fica mal dizer isto. Quero deixar felizes as pessoas a quem mais devo...
>
> (*Jornal das Famílias*, 1873, n.9, p.278, grifos nossos)

Os dois "amantes" não queriam ouvir nada melhor e, desse modo, após o falecimento de Brito, eles cumprem o desejo do finado, sem antes obedecerem também ao decoro do luto. Para tanto, antes de o consórcio firmar-se, Carlota e Clemente ficam seis meses separados. Quando se reencontram para estabelecer o matrimônio, a jovem viúva, possivelmente apaixonada ou receosa da solidão, prefere não formalizar contrato de divisão de bens com o novo futuro marido. Dessa maneira, arrisca perder a sua herança para Clemente. De fato, é isto o que acontece ao término da narrativa: o antigo guarda-livros – agora fazendeiro – assume e vende todas as propriedades que antes pertenciam ao comendador.

Carlotinha, que anteriormente era volúvel em relação aos amores e interesseira diante das oportunidades de casamento, mostra-se uma esposa submissa às vontades e aos caprichos do atual marido. Por ventura da riqueza decorrente da viuvez, a dama poderia aproveitar a independência e a herança do falecido esposo para desfrutar

mais a vida e ter domínio sobre o segundo casamento. Em vez disso, Carlota rende-se à passividade e aos engodos de Clemente. Assim, aparentemente arrependida e desgostosa de suas decisões enquanto viúva, ela adoece e morre, tornando-se vítima de sua própria ambição. Clemente, ao contrário, embora também tenha sido interesseiro durante toda a vida, não se redime e não recebe nenhuma espécie de penalidade moral, como anuncia o narrador:

> Aqui acaba a história.
>
> Como! *E a moralidade?* Não tem moralidade a minha história; é isto. [...]. *Não me proponho a castigar ninguém, salvo Carlotinha que se achou bem punida de ter amado outro homem em vida do marido.*
>
> Quanto a Clemente Soares nenhuma punição teve, e *eu não hei de inventar no papel aquilo que se não dá na vida*. Clemente Soares viveu festejado e estimado por todos, até que morreu de apoplexia, no meio de muitas lágrimas, que não eram mais sinceras do que ele foi durante a sua vida.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1873, n.9, p.280, grifos nossos)

Não é de estranhar a diferença entre as "punições" dadas ao homem e à mulher, tendo em mente a estruturação paternalista da sociedade da época. Carlota e Clemente mereciam um ao outro, visto que ambos agiam pelo próprio interesse em busca da "superioridade social",[42] mas a dama se redime e, mesmo assim, é castigada, ao passo que o cavalheiro continua a mostrar-se sem clemência – a despeito do nome – e, no entanto, não recebe punição alguma.

No trecho mencionado, inclusive, merece ser pontuada a atuação do narrador, que prefere tentar distanciar-se dos problemas de moralidade que podiam ser pertinentes aos homens e às mulheres do século XIX. Apesar de afirmar a falta de uma lição "ética" no texto, a voz enunciativa não deixa de expor as adversidades de

42 Clemente, no final, consegue tornar-se "um homem superior", como prevê o título. Tal superioridade, entretanto, não é de índole, mas apenas de bolso, ou melhor, de algibeira.

ordem paternalista que existiam naquele período, tanto é que Carlota não deixa de ser castigada pela postura leviana de outrora, independentemente da "profunda revolução" (*Jornal*, 1873, n.9, p.278) por que passa ao se tornar viúva (mesmo que a personagem se redima, a sociedade não deixa de salientar o estigma de "infidelidade"[43] ao afeto e ao compromisso que a dama deve ao esposo).

À primeira vista, tem-se a impressão de que a figura narrativa, em certo sentido, parece adepta das práticas morais mais rigorosas para as mulheres e, consequentemente, do exercício do poder por parte dos homens. Percebe-se, no entanto, que o narrador, ao constatar que não intenciona "inventar no papel aquilo que se não dá na vida", não se mostra injusto, tampouco favorável à diferenciação entre as atividades e os deveres femininos e masculinos. Na verdade, o foco da narração apenas ressalta a sua pretensão de relatar os fatos tais como eles ocorrem fora da ficção, criando, assim, uma espécie de efeito de realidade e conferindo ao conto maior verossimilhança.

Essa "desobrigação" do narrador em não se posicionar explicitamente aproxima-se bastante do procedimento adotado pelo enunciador do conto "Casada e viúva", que também resolve apenas relatar os acontecimentos da forma como eles se passam ou como lhe são contados, sem que, para tanto, ele próprio se comprometa com a moralidade do século. O narrador, afinal, não pretende senão "esboçar quadros ou caracteres".[44] "É isto e nada mais" (Assis, 1994, p.758).

Ainda acerca da oposição entre os caracteres, vale observar que Clemente Soares e Carlota inicialmente não chegam a ser muito

---

43 É provável que Carlota não chegue, de fato, a trair o marido, mas não deixa de se apaixonar por Clemente enquanto casada com Brito.

44 No romance *Ressurreição*, de Machado de Assis, também ocorre menção à tentativa de traçar um esboço da realidade: "Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela". Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm01.pdf>. Acesso em: 20 set. 2013.

distintos entre si, porquanto ambos se mostram interesseiros, mas a jovem mulher consegue "recuperar-se", na medida em que se casa com o comendador e se torna viúva. O verdadeiro contraste ocorre entre o protagonista e Brito, ficando Carlotinha em uma situação intermediária em relação aos dois homens. Com o falecimento do cônjuge da personagem feminina e a regeneração da dama, Carlota consegue opor-se frente a Soares, mas não sai vitoriosa do embate travado com o novo esposo, já que se torna passiva e morre desgostosa.

É de suma importância saber quem é o vencedor da oposição estabelecida por Machado de Assis para Santiago (2006), que considera que "o vitorioso é o que não encontra defasagem entre o querer e o poder". No caso da narrativa examinada, é Clemente Soares quem quer e consegue conquistar o seu objetivo de enriquecer (ele é o "homem superior"), ao passo que Carlotinha tem tudo para poder alcançar a autonomia de uma viúva rica, mas não quer. Posteriormente, quando se arrepende e passa a desejar uma mudança, ela não mais consegue mais voltar atrás. Essa vitória não só estabelece a oposição entre duas personagens, mas ilustra a disparidade que existia entre a sorte dos homens e das mulheres do período retratado: eles se mostram mais racionais, enquanto elas acabam por pender para a emoção.

Por último, cabe mais uma nota sobre a focalização do texto machadiano "Um homem superior". Ao longo de toda a história, estabelece-se, entre o narrador e o leitor, um jogo de perguntas e de respostas, com o objetivo de esclarecer certos acontecimentos da trama, como o que segue:

> Em dois simples capítulos vimos um rapaz desarranjado e arranjado, pescando um cartão de barca no bolso do colete e ganhando três contos e seiscentos mil réis por ano.
>
> Não se pode andar mais depressa.
>
> *Mas por que fui eu tão longe, quando podia apresentar Clemente Soares já empregado, poupando à piedade dos leitores o espetáculo de um rapaz sem almoço certo?*

> *Fi-lo para que o leitor, depois de presenciar as finezas do negociante Castrioto, se admirasse, como lhe vai acontecer, de que Clemente Soares ao cabo de dois meses esquecesse de tirar o chapéu ao ex-anfitrião.*
>
> *Por quê?*
>
> *Pela razão simples de que o excelente Castrioto teve a infelicidade de falir, e alguns amigos começaram a desconfiar de que falira fraudulentamente.*
>
> Castrioto ficou assaz magoado quando lhe aconteceu esta aventura; mas era homem filósofo e tinha quarenta anos feitos, idade em que só um homem de singular simplicidade pode ter ilusões a respeito da gratidão humana.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1873, n.8, p.245, grifos nossos)

O "diálogo" entre as instâncias do narrador e do narratário[45] tem o efeito de aproximar o público alvo não só das personagens, mas também do conflito dramático, da resolução e, certamente, da própria entidade que representa o foco narrativo do texto, cujos comentários são feitos na primeira pessoa, possivelmente com o objetivo de estreitar ainda mais o ambiente de "intimidade" com os leitores.

"Antes que cases": Ângela

Alfredo Tavares protagoniza um dos contos machadianos em que a personagem viúva assume uma das formas mais interessantes e avessas às disposições do decoro social.[46] A narrativa referida trata-se de "Antes que cases...", veiculada de julho a setembro de 1875, também no *Jornal das Famílias*, com o pseudônimo B. B.

O rapaz destacado é, inicialmente, descrito como um celibatário que, no entanto, não pretende manter a solteirice por muito tempo:

---

45 As questões propostas pelo narrador são indiretamente incutidas no leitor, o qual passa a tomar para si as dúvidas sugeridas e as perguntas formuladas pela própria instância que relata a história.

46 Além de casadoira, é também bastante ousada.

basta encontrar a mulher certa para que se disponha a desposá--la prontamente. Propenso ao sentimentalismo, às divagações e à idealização do amor, Alfredo julga encontrar na viúva Ângela a encarnação de suas fantasias mais puras e românticas. A partir de então, inicia-se a saga do jovem sonhador para conquistar o coração enlutado da mulher por quem ele se apaixona à primeira vista, ao passar pela Rua da Quitanda.

Ébrio de paixão, o "herói" do conto descobre a residência da viuvinha e, a partir de então, passa a observá-la à janela, até que consegue, ao mudar-se para a casa ao lado, trocar algumas palavras com a dama. A princípio, contudo, Ângela demonstra certa indiferença em relação à presença e às investidas de Alfredo, mas não seria exagero supor que a frieza aparentada pela viúva decorria de um plano engendrado para fazer o espírito poético do pobre senhor Tavares entorpecer-se ainda mais por ela.

É possível crer na possibilidade do jogo de acuamento e exibição planejado por Ângela já pelas cenas da janela, em que a viuvinha, como uma donzela em busca de pretendente a casamento,[47] exibe--se, mesmo que de maneira aparentemente discreta, aos passantes da rua:

> Como era natural, amiudaram-se os passeios a Matacavalos. *A moça ora estava, ora não estava à janela*; mas ainda ao cabo de oito dias não reparara no paciente amador. No nono dia Alfredo foi visto por Ângela. *Não se admirou de que ele já de longe viesse a olhar para ela, porque isso era o que faziam todos os rapazes que ali passavam*; mas a expressão com que ele olhava é que lhe chamou a atenção. *Desviou contudo os olhos por não lhe parecer conveniente parecer que atendia ao desconhecido. Não tardou porém que de novo*

---

47 Na época, as mulheres que pretendiam casar a todo o custo ficavam à janela, em busca de "candidatos" ao matrimônio ou de namoricos. Vale observar, no entanto, que esse hábito podia não ser muito bem visto pela sociedade, pois era dever das damas de boa índole e pertencentes à família tradicional manter o decoro e o pudor, sem se exibirem aos rapazes, por conseguinte.

olhasse; mas como ele não houvesse desviado os seus dela, Ângela retirou-se.

(*Jornal das Famílias*, 1875, n.8, p.225-6, grifos nossos)

Ao final da segunda seriação da narrativa destacada – edição de agosto de 1875 –, publica-se a seguinte imagem:

Figura 15 – Viuvinha Ângela à janela.
Fonte: *Jornal das Famílias* (1875, n.8, p.233).

Em uma conversa de Alfredo com o amigo Tibúrcio, fica acordado que ambos passem em frente à vidraça da viúva moça para que o cúmplice do enamorado possa saber como era o objeto de

adoração do companheiro. Nesse diálogo, Tibúrcio parece reconhecer que o fato de Ângela permitir ser vista à janela significa uma pretensão evidente às segundas núpcias:

> – Acho bom, disse o namorado alegre com uma ideia súbita, acho bom que não passemos juntos; tu irás adiante e eu um pouco atrás.
>
> – Pois sim. *Mas estará ela à janela hoje?*
>
> *– Talvez; estes últimos cinco dias tenho-a visto sempre à janela.*
>
> – Oh! *Isso é já um bom sinal.*
>
> – Mas não olha para mim.
>
> *– Dissimulação!*
>
> – Aquele anjo?
>
> *– Eu não creio em anjo*, respondeu filosoficamente Tibúrcio, não creio em anjos na terra. O mais que posso conceder neste ponto é que os haja no céu; mas é apenas uma hipótese vaga.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.8, p.228, grifos nossos)

Apesar das objeções filosóficas de Tibúrcio, Alfredo Tavares aparenta não acreditar na hipótese de que Ângela seja tão somente uma viúva casadoira e interesseira. O romântico e sonhador rapaz prefere crer na poeticidade angelical da rapariga, cujo nome já revela, segundo as ideias de Tavares, a pureza imaculada do caráter da moça. De fato, em decorrência da viuvez, a senhora em questão possuía alguns bens e iria herdar ainda outros da tia com quem morava (viviam na mesma casa também uma irmã mais nova e um primo da viúva), mas, até o falecimento da parenta,[48] não se pode afirmar que a protagonista estivesse em posse de muitos domínios. Seria mais cômodo para a viuvinha, portanto, um segundo casamento que pudesse sustentar os seus luxos.

É certo que Alfredo não é um homem rico, tal como anuncia o narrador no início do conto, mas é "vantajosamente empregado"

---

48 Provavelmente, a jovem ainda teria que dividir a herança com a irmã e o primo.

(*Jornal*, 1875, n.7, p.204), o que, por ora, pode garantir uma boa vida à sua futura família, ou melhor, à sua esposa. Possivelmente em razão dessas facilidades, Ângela dispõe-se a investir, de forma bastante sorrateira e inteligente, no consórcio nupcial com o senhor Tavares.

Quando a leitura da narrativa é concluída e, finalmente, percebe-se o alcance do interesse da personagem feminina principal, constata-se que a indiferença demonstrada pela viúva, o lacinho de fita azul[49] caído ao pé de Alfredo em frente à janela, as conversas no jardim e até mesmo os encontros à surdina – chamados de "entrevistas" pelo rapaz – depois de travado o namoro, tudo era, em verdade, uma estratégia de Ângela para conduzir o pretendente ao altar sem que ele desconfiasse de suas pretensões e de seu caráter leviano.

Sobre todo esse procedimento adotado pela viúva, convém dar destaque a duas passagens: a da margarida e a das "entrevistas". A ocasião da flor interessa pelo fato de a mulher, ao segurar na mão um malmequer e começar a desfolhá-lo como na típica brincadeira feita por uma moça enlevada, demonstra a Alfredo que pode estar apaixonada e quer saber se é correspondida (como se já não o soubesse!):

> Ângela estava à janela. Quando Alfredo apareceu à sua e a cumprimentou, viu que ela tinha outra flor na mão; era um malmequer.
>
> Alfredo ficou logo embebido a contemplá-la; *Ângela começou a desfolhar o malmequer, como se estivesse consultando sobre algum problema do coração.*
>
> O namorado não se deteve mais; correu a uma gavetinha de segredo, tirou o laço de fita azul, e veio para a janela com ele.
>
> A moça tinha desfolhado toda a flor; olhou para ele e viu o lacinho que lhe caíra da cabeça.
>
> Estremeceu e sorriu.

---

49 Em uma tarde, quando Alfredo passa pela janela da viúva, cai sobre o rapaz um lacinho de fita azul que pertence a Ângela. O pretendente da moça supõe que a queda do objeto foi casual, mas a leitura do texto leva a crer que a protagonista arquitetou o plano de deixar a fita cair perto de Alfredo para que a paixão e as idealizações dele crescessem ainda mais.

> *Daqui em diante compreende o leitor que as coisas não podiam deixar de caminhar.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.8, p.232, grifos nossos)

Uma vez que essa cena sucede à do lacinho azul, nota-se quão calculados foram os passos da viuvinha para subir ao altar: primeiro, a frieza; depois, o laço (dúvida do rapaz); em seguida, o malmequer desfolhado (hesitação dele); logo, a confirmação do laço (certeza absoluta do tolo). Estava, dessa forma, garantido o pedido de casamento e, realmente, como bem assinalou o narrador e como bem calculou Ângela, daquele ponto em diante, "as coisas não podiam deixar de caminhar".

Inicia-se, assim, a troca de cartas entre o casal de namorados e, quase um mês depois, ocorre a primeira entrevista ao pé da cerca, longe de tudo e de todos da casa da senhora. Ainda que Ângela tenha consciência de que um encontro como aquele lhe é desnecessário – afinal, não mais está presa a nenhuma figura paternalista e pode, com isso, "escolher livremente um segundo marido" (*Jornal*, 1875, n.8, p.233), sem precisar esconder as suas decisões –, ela não só aceita o convite de Alfredo, como também o repete.

Percebe-se aqui, novamente, o interesse da viuvinha: ela não necessita submeter-se a encontros à surdina, mas o faz para incitar o futuro esposo a pedi-la formalmente em casamento e também (por que não?) para satisfazer prováveis desejos íntimos de aventura e de quebra do decoro moral, mesmo que, ao longo de toda a entrevista, a dama pareça estar muito preocupada com a preservação da integridade de sua honra feminina.

Ao casar-se com o rapaz de espírito de poeta, a então ex-viúva mostra-se completamente prosaica e avessa aos ideais românticos de Alfredo. Após a lua de mel, Ângela exibe-se autoritária e começa a gastar, com joias, bailes, idas ao teatro e a diversas reuniões sociais que contrariam a filosofia poética do consorte, o dinheiro que ainda possuía e a renda que pertence ao segundo marido.

Quando Alfredo questiona a esposa a respeito das regalias em sociedade, ela responde apenas que aquela era a vida de que gostava

e que, se pretendesse ser freira, estaria em um convento. Verifica-se aí, portanto, que Ângela, na realidade, nunca fora recatada, como pensava o protagonista antes de se casar com ela. Basicamente, a compostura mantida pela dama, em sua época de viúva, fazia parte somente de uma estratégia para arranjar um segundo casamento que fosse conveniente a ela. O novo casal, em suma, inverte a posição das peças do comando familiar, haja vista a tomada do poder por parte da mulher, cujas vontades passam a exercer domínio sobre o marido "bonachão".

A busca de Ângela pela boa vida e pela preservação de seus luxos atinge o ápice no momento em que o cônjuge declara falência. Na tentativa de recuperar as ostentações de outrora e de conseguir novos negócios para o companheiro, a esposa de Alfredo não hesita em traí-lo com um ministro.

É válido afirmar que o conto acaba com uma espécie de moral embutida, já que, concluída a leitura, parece ecoar a voz do narrador, afirmando ironicamente: "antes que cases", caro leitor, procura conhecer a tua esposa; não te deixes enganar por falsas poesias e por falsos malmequeres de um coração viúvo.

Ainda acerca do narrador, vale pontuar que a focalização do texto analisado intenciona fazer os leitores – ou melhor, as leitoras – acreditarem que há, por parte da voz enunciativa, certa imparcialidade inquestionável. Em alguns trechos, a entidade ficcional que narra a história pausa o texto para interpor comentários sobre as passagens que pretende elucidar:

> Tal era Alfredo Tavares.
>
> *Agora que o leitor o conhece, vou contar o que lhe aconteceu, por onde verá o leitor como os acontecimentos humanos dependem de circunstâncias fortuitas e indiferentes.* Chame isto acaso ou providência; nem por isso a coisa deixa de existir.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.7, p.205-6, grifos nossos)

Ao aparentar neutralidade, julga-se que o objetivo maior do narrador é manipular os leitores para que eles compactuem com os

valores supostamente "confiáveis" do próprio foco narrativo. Pela citação destacada, tem-se a impressão de que os fatos serão relatados com base em um distanciamento objetivo do texto, mas não é bem isso o que acontece no decorrer do conto, como se percebe pelos comentários parciais da instância do narrador:

> *Convém dizer que esta entrevista era perfeitamente desnecessária.* Ângela era livre; podia escolher livremente um segundo marido; não tinha de quem esconder os seus amores.
>
> Por outro lado, não era difícil a Alfredo obter uma apresentação em casa da viúva, *se lhe conviesse* entrar primeiramente assim, antes de lhe pedir a mão.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.8, p.233, grifos nossos)

Não se deixa de notar que, mediante a opinião expressa do narrador a respeito da falta de necessidade da entrevista entre Ângela e Alfredo Tavares, manifesta-se a ponta de ironia a respeito da pureza por detrás do luto da viúva. É preciso enfatizar, ainda, que a voz que narra a história demonstra, em alguns momentos, tom crítico em relação à atitude excessivamente romântica e idealizadora da personagem masculina principal. O episódio da fita azul, por exemplo, esclarece tal apontamento de censura e, ao mesmo tempo, de inclinação jocosa:

> Apenas chegou a casa, Alfredo tirou o laço, que era de fita azul, e devia ter estado no colo ou no cabelo da viúva. Alfredo beijou-o *cerca de vinte e cinco vezes* e se a natureza o tivesse feito poeta, é provável que naquela mesma ocasião *expectorasse dez ou doze estrofes em que diria estar naquela fita um pedaço da alma da bela*; a cor da fita serviria para fazer bonitas e adequadas *comparações com o céu.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.8, p.229, grifos nossos)

O expositor da trama realça o número hiperbólico e exato de vezes em que Alfredo beija o laço, assim como salienta que, se a

personagem fosse poeta, teria "expectorado"[50] estrofes em homenagem ao laço da viuvinha. Essa reação exagerada – assim como toda a personalidade do senhor Tavares – pode indicar certa crítica do foco da narração aos discursos açucarados das correntes mais radicais do Romantismo, o que já é constatado pelo próprio uso do verbo "expectorar", cujo sentido corresponde a "expelir pela boca". Em certo alcance, a construção feita pelo narrador ironiza as produções com excesso de sentimentalismo, visto que elas, segundo a voz do texto, mais parecem "escarrar" versos.

"A última receita": D. Paula

O conto machadiano "A última receita", publicado na edição de setembro de 1875 do *Jornal das Famílias*, com o pseudônimo de J. J., também dá destaque a uma viuvinha casadoira. Na narrativa, relata-se o processo de "cura" da suposta enfermidade da viúva Lemos. Nas consultas entre o médico Avelar e D. Paula – a senhora de luto –, a relação entre o profissional e a paciente estreita-se cada vez mais, até que acaba com a prescrição da última receita por parte do doutor: a união matrimonial entre ambos.

No início do texto, é possível criar-se a impressão de que o adoecimento da viúva é um passo articulado pela própria dama para que possa conhecer com mais intimidade o novo médico do bairro:

> *A doença não parecia coisa de cuidado*; todavia era necessário fazer alguma coisa. Que coisa seria? Na opinião da tia um cozimento de alteia e um rosário a não sei que santo do céu eram "remédios infalíveis". *D. Paula (a viúva) não contestava a eficácia dos remédios da tia, mas opinava por um médico.*
>
> Chamou-se um médico.
>
> *Havia justamente na vizinhança um médico, formado de pouco, e recente morador na localidade. Era o Dr. Avelar, sujeito de boa*

50 É preciso considerar o uso do verbo "expectorar", empregado no sentido de "expelir pela boca", o que, de certo modo, ironiza as produções com excesso de sentimentalismo, que mais parecem "escarrar" versos.

> *aparência, assaz elegante e médico feliz.* Veio o Dr. Avelar na manhã seguinte, pouco depois das oito horas. Examinou a doente e reconheceu que a moléstia não passava de uma constipação grave. [...]
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.9, p.273, grifos nossos)

Não se pode afirmar, entretanto, se a insistência de D. Paula pela visita do médico era premeditada, mas não é absurdo pensar que a protagonista intencionava, como é dito na linguagem popular, "unir o útil ao agradável" ao querer que a sua simples constipação fosse cuidada pelas habilidades clínicas de um belo rapaz, afinal, o Dr. Avelar era "um sujeito de boa aparência" e novo no bairro. Não seria, pois, inoportuno que a viuvinha fosse examinada por um potencial candidato a marido.

Segundo o narrador, no entanto, a viúva e o médico não se conheciam nem sabiam da vida um do outro antes da primeira consulta ocorrida na casa de D. Paula:

> Mas gostavam eles já antes da fatal constipação do baile? Não. Até então ignoravam a existência um do outro. A doença favoreceu o encontro; o encontro o coração; o coração favoreceria desde logo o casamento, se tivessem caminhado em linha reta, em vez dos rodeios em que andavam.
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.9, p.277)

Há de ser questionada, contudo, a neutralidade narrativa do conto analisado. Sumariamente, o narrador de "A última receita" poderia, de acordo com as categorias de focalização estabelecidas por Norman Friedman, ser qualificado como onisciente intruso, haja vista a predileção da entidade ficcional pela inserção de comentários sobre a vida e sobre os costumes das personagens (cf. Franco Jr., 2003; Leite, L. C. M, 2007). O narrador em ênfase, ainda, interpõe-se entre o leitor e os fatos narrados, a fim de posicionar-se acerca de determinadas cenas:

> *Seria realmente zombar do leitor o explicar-lhe que a doente e o médico estavam a pender um para o outro; que a doente sofria tanto*

> *como o Corcovado, e que o médico conhecia cabalmente a sua perfeita saúde.* Gostavam um do outro sem se atreverem a dizer a verdade, simplesmente pelo receio de se enganarem. O meio de se falarem todos os dias era aquele.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.9, p.277, grifos nossos)

Pelos fatores de intrusão narrativa e por alguns indicativos que, em certo sentido, dão abertura a uma interpretação menos "ingênua" a respeito das primeiras intenções da viúva,[51] suspeita-se da eventualidade que culminou no primeiro encontro entre o Dr. Avelar e a D. Paula.

Retornando à viuvinha do conto, cabe destacar algumas características da personagem: ela é bonita, moça e tem "alguma coisa de seu"[52] (*Jornal*, 1875, n.9, p.274). Esses três atributos, de acordo com o narrador, já bastam para que D. Paula queira "agarrar-se à vida como o náufrago a uma tábua de salvação" (p.274). Há, no caso da viúva Lemos, mais um fator que a torna ávida por viver; tal circunstância está relacionada ao seu primeiro casamento, que, de acordo com o texto, não contou com o amor da noiva, mas tão somente com o arranjo estabelecido entre a família dela e o próprio marido. A protagonista, portanto, não devotou ao esposo nem carinho nem estima, mas destinou-se a reservar a ele certo respeito durante os dois anos de convivência conjugal.

---

51 Por exemplo, relata-se que a protagonista adoece após chegar de um baile, mas afirma-se que até mesmo a tia dela não considera a moléstia da viúva muito grave (não julga necessária a ajuda médica). D. Paula, em contrapartida, insiste que seja consultado um doutor. Em seguida, o narrador ressalta que "havia *justamente* na vizinhança um médico, formado de pouco, e recente morador da localidade [...]" (*Jornal das Famílias*, 1875, n.9, p.273; grifo nosso). O Dr. Avelar, ao consultar a paciente, percebe que ela não tem nenhuma doença grave, mas decide fingir que o tratamento da viúva deve ser feito com seriedade e cautela. Daí para a frente, o processo de "cura" segue, com alguns galanteios entremeados, até o casamento.

52 Vale lembrar que essa expressão costumava ser utilizada pelos narradores machadianos para referir-se à posse (quando havia) das viúvas. Outro exemplo (idêntico) de uso de tal sentença acontece em "O carro nº 13", em relação à personagem Antonina.

Constata-se, pois, que D. Paula não pretende guardar luto permanente em memória ao finado consorte, uma vez que ela nunca o amou. A morte deveras recente do cônjuge, mesmo que lamentável, abre os caminhos e as possibilidades afetivas da viuvinha. Afinal, até então, ela apenas "entrara no pórtico do matrimônio" (*Jornal*, 1875, n.9, p.274) e podia estar ansiosa por conhecer, com mais profundidade e deliberação, as peripécias nupciais. De fato, ter a oportunidade de embrenhar-se nas questões do casamento por meio do auxílio de um noivo formoso e bem educado, como o Dr. Avelar, é interessante para a viúva Lemos.

Também não é má ideia para o médico casar-se com Paula, visto que a dama, conforme mencionado, além de bela e moça, tem posses e experiência conjugal. Afirma-se, pois, que a união entre ambos representa, tanto para a viuvinha quanto para o doutor, bodas que tendem a prosperar em todos os sentidos (coração, sociedade e algibeira) e, diante desses interesses, é natural que o casal queira dar continuidade à encenação do tratamento da jovem viúva.

Ainda sobre D. Paula, é importante destacar a predisposição de tal senhora para frequentar os bailes e os passeios da Corte,[53] tanto é que a constipação da viúva se inicia justamente "em certa noite de setembro, ao regressar de um baile" (*Jornal*, 1875, n.9, p.273). Ao dedicar-se à cura de sua "doença", inclusive, o que chama mais a atenção é o fato de a protagonista deixar de sair de casa, apesar de seu gosto notório pelos saraus.

O comportamento da viúva causa estranhamento nas pessoas, que passam a especular sobre as verdadeiras razões da enfermidade de D. Paula. Segundo o raciocínio popular, "a doença devia ser interna, muito interna, profundamente interna, visto que lhe não apareciam sinais no rosto. Os nervos (eternos caluniados!) foram a explicação que geralmente se deu à singular moléstia da moça" (*Jornal*, 1875, n.9, p.276).

O gosto aplicado da dama pelos bailes podia, naquela época, representar a sua tendência ao coquetismo, o que, em certo senti-

53 D. Paula e a tia moravam no Andaraí, bairro do Rio de Janeiro.

do, explica a rapidez[54] da personagem em arranjar um casamento e livrar-se da alcunha de "viúva alegre". O *remédio* a ser utilizado, portanto, não poderia ser outro que não fosse o enlace conjugal. Também sobre a assiduidade com que a protagonista costuma ir aos saraus da Corte, percebe-se que esse hábito é o único de que ela se desvencilha a fim de dar prosseguimento às desculpas da doença que a aflige.

O médico, apaixonado pela paciente e já absorto na história dos cuidados indispensáveis ao tratamento da viúva, passa a exigir que Paula cumpra certas prescrições clínicas que, em verdade, não passam de determinações de um coração enciumado. A protagonista, por sua vez, demonstra ter postura resoluta ao não seguir as recomendações médicas estabelecidas por Avelar, já que ela não parece muito preocupada com a opinião dele sobre os seus hábitos de viúva e de "doente". Dessa forma, Paula não parece disposta a alterar o seu gosto literário quando o médico afirma que o livro que ela estava lendo era "diabólico" (*Jornal*, 1875, n.9, p.175) e pervertido; na realidade, a viuvinha apenas fica satisfeita ao constatar que o pretendente está, pelos indícios obtidos, apaixonado por ela. A dama de luto também não abandona o seu costume de comer pimenta e de beber café; ao contrário, passa a fazê-lo com maior assiduidade depois de o médico afirmar que ela não poderia nutrir tal prática.

D. Paula, em resumo, não cede às ameaças do Dr. Avelar de que seria melhor para ela expirar do que desobedecer ao regime por ele imposto:

> – [...] Quinze dias mais deste regime ou desobedeço ou expiro.
> – Nesse caso, expire, disse Avelar sorrindo.
> – Acha melhor?
> – Acho igualmente mau. O remorso, porém, será meu só, enquanto que *se V. Exc. desobedecer terá os seus últimos instantes*

54 Na realidade, algumas viúvas machadianas demonstraram ter muito mais pressa do que D. Paula, cujo luto pelo falecimento do esposo "já" durava treze meses. Há personagens enlutadas que não chegam a manter cinco meses de pesar pela morte do consorte, como é o caso da viúva Caldas, em "Diana".

amargurados por um tardio arrependimento. Melhor é morrer vítima que culpada.

– Melhor é não morrer nem culpada nem vítima.

– Nesse caso, não tome pimenta nem café.

A leitora que acaba de ler esta conversa admirar-se-ia muito se visse a nossa doente nesse mesmo dia ao jantar: *teve pimenta à farta e bebeu excelente café ao fim. Não admira porque era o seu costume.* A tia admirava-se com razão de uma doença que consentia tais liberdades; a sobrinha não se explicava cabalmente a este respeito.

(*Jornal das Famílias*, 1875, n.9, p.276, grifos nossos)

Apesar do comportamento um tanto independente e alheio à opinião masculina, a viúva conforma-se em não frequentar como antes os bailes do Rio de Janeiro. Possivelmente, a resolução tomada por Paula ocorre em virtude da sua providência casadoira: evitar os saraus era uma forma visível de agradar ao candidato a marido e uma maneira de afastar-se do epíteto moralmente depreciativo de "viuvinha coquete". Essa mudança de atitude, basicamente, é a única alteração de conduta que a protagonista se permite sofrer, mas sempre tendo em mente o objetivo de seu "sacrifício", que é o casamento.

"Um esqueleto": Marcelina

A narrativa de Machado de Assis "Um esqueleto" foi veiculada nos números de outubro e novembro de 1875 do *Jornal das Famílias*, sob o pseudônimo Victor de Paula. No texto, relata-se a história de uma personagem bastante singular, representada pelo Dr. Belém, cujas excentricidades incluem a sua obsessão pelos restos mortais da primeira esposa, Luíza.

A fábula do conto pode ser resumida pelo envolvimento do doutor com o aluno Alberto e com a viúva Marcelina. Em uma das conversas entre Belém e o aprendiz da língua alemã, o mentor decide, de maneira repentina, que precisa casar-se novamente e comunica ao aluno a sua vontade de desposar Marcelina. Confiante na aceitação do pedido, Belém estabelece o prazo máximo de três meses para que consiga cumprir o seu mais novo desejo de ver-se casado com a viuvinha. De fato, após algumas tentativas, Marcelina aceita

o pedido do pretendente, e o casamento é concretizado dentro do período instituído pelo Dr. Belém.

Antes da celebração do matrimônio, Alberto tem a oportunidade de conhecer uma das singularidades do amigo e professor: manter o esqueleto da primeira mulher em casa. A situação torna-se ainda mais insólita para o narrador quando, ao visitar o casal recém-formado, depara-se com a cena que, segundo o próprio Alberto, fora a mais aterrorizante de toda a sua vida: o Dr. Belém encontra-se sentado à mesa do jantar com a esposa e com o esqueleto de Luíza.

Após a constatação do hábito inusitado e assustador do mestre, Alberto descobre que a fixação de Belém pelos restos da primeira mulher ocorria em função de um provável sentimento de culpa que o doutor carregava dentro de si: ele teria assassinado Luíza por desconfiar da fidelidade da moça. A necessidade de Belém de submeter a atual esposa ao constrangimento e ao terror de sentar-se ao lado de um esqueleto é justificada pela ameaça que o cônjuge fazia de que, caso Marcelina demonstrasse deslealdade ao compromisso do casamento, ela teria o mesmo destino de Luíza.

O conto finaliza quando o doutor anuncia que precisa viajar e solicita ao amigo que cuide da esposa no período de sua ausência. Após um mês, Belém pede que Marcelina e Alberto, juntamente com o esqueleto de Luíza, dirijam-se ao local em que ele se encontra. Ao reencontrar a esposa e o aprendiz, Belém anuncia que desconfia do amor sentido pela ex-viúva e pelo narrador e que, por causa dessa dupla traição, ele deveria matá-los. O assassinato, contudo, não ocorre, pois o doutor, aparentemente enlouquecido, desaparece com outro esqueleto – considerado como os verdadeiros restos mortais de Luíza – que estava enterrado no local do encontro.

Os episódios são exibidos a partir da justaposição de duas narrativas,[55] isto é, há a presença de duas focalizações, das quais

55 É pertinente mencionar aqui o texto de Todorov (2006) sobre os encaixes e as digressões. A respeito das narrativas encaixadas, o autor enfatiza que "o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa* [ou seja, história de uma história]. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge o seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma".

uma explicita o narrador como figura correferencial a uma das personagens da diegese. A princípio, descreve-se uma atmosfera erma e sombria (propícia a histórias fantasiosas). No cenário se encontram dez ou doze rapazes, dentre eles, um homem chamado Alberto que afirma ter sido aluno de Belém e que passa a contar o episódio entre o mestre e o esqueleto:

I

[...].

– Para lhes mostrar a excentricidade do Dr. Belém basta contar-lhes a história do esqueleto.

A palavra "esqueleto" aguçou a curiosidade dos convivas; um romancista aplicou o ouvido para não perder nada da narração; todos esperavam ansiosamente o esqueleto do Dr. Belém. Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann.

Alberto começou a narração.

II

O Dr. Belém era um homem alto e magro; tinha os cabelos grisalhos e caídos sobre os ombros; em repouso era reto como uma espingarda; quando andava curvava-se um pouco. Conquanto o seu olhar fosse muitas vezes meigo e bom, tinha lampejos sinistros, e às vezes, quando ele meditava, ficava com olhos como de defunto.

(*Jornal das Famílias*, 1875, n.10, p.290-1, grifos nossos)

Ao final da narração, Alberto revela que a sua história não passa, em verdade, de uma fabulação:

Alberto acabara a história.

– Mas é um doido esse teu Dr. Belém! Exclamou um dos convivas, rompendo o silêncio de terror em que ficara o auditório.

– Ele doido? Disse Alberto... Um doido seria efetivamente se por ventura esse homem tivesse existido. *Mas o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá.*

(*Jornal das Famílias*, 1875, n.11, p.331; grifos nossos)

Merece destaque, dentro de todas as possibilidades de estudo acerca de "Um esqueleto", a análise da relação estabelecida entre a viúva Marcelina e o Dr. Belém. Conforme anunciado pelo narrador Alberto, a jovem dama não é formosa nem detentora de uma herança significativamente expressiva: "D. Marcelina era uma viúva de Ouro Preto, *senhora de vinte e seis anos, não formosa, mas assaz simpática, possuía alguma coisa, mas não tanto como o doutor*, cujos bens orçavam por uns sessenta contos" (*Jornal*, 1875, n.10, p.291, grifos nossos).

Quais razões teria Marcelina para casar-se com Belém, tendo em mente as extravagâncias e os boatos não muito saudáveis a respeito das esquisitices do doutor?[56] Pela descrição feita da viúva, percebe-se que a condição de tal senhora não lhe é socialmente favorável para a preservação eterna do luto pelo falecido esposo. Além de não ser incontestavelmente bela, Marcelina não possui uma posição financeira confortável (segundo o narrador, ela tem alguma coisa, mas nada que possa ser comparado à fortuna de Belém). Dessa forma, conclui-se que a oportunidade de um casamento conveniente não é, para uma viúva apenas economicamente "remediada", uma má ideia, visto que confere a ela melhores condições de vida e a ruptura de quaisquer rumores de coquetismo.

Diante das vantagens que poderiam decorrer do enlace matrimonial com o singular Belém, Marcelina abre mão da sua intenção (não se sabe se realmente verdadeira) de guardar luto perene pelo finado marido. Tal atitude espanta não apenas a maioria das pessoas da cidade, mas também o próprio narrador: "– [...]. É claro que [Belém] não se casará com outra; *nem achará quem case com ele,*

56 O comportamento de Belém, no entanto, não demonstra somente extravagâncias e terrores, pois há momentos em que ele se revela bastante meigo e doce: "Era singular como aquele homem, que por certos hábitos, maneiras e ideias, e até pela expressão física, assustava a muita gente e dava azo às fantasias da superstição popular, era singular, repito, como me falava às vezes com uma meiguice incomparável e um tom patriarcalmente benévolo" (*Jornal das Famílias*, 1875, n.11, p.325). Essas características completamente dissonantes entre si evidenciam a psicologia paradoxal da personagem.

tão aceita anda a superstição popular que o tem por *lobisomem* ou quando menos *amigo íntimo do diabo*... [...]" (*Jornal*, 1875, n.10, p.293, grifos nossos). Aparentemente, os benefícios advindos do consórcio com o doutor são, para a viuvinha, mais salientes do que a distância etária que os separa e os boatos sobre a personalidade assustadora do futuro marido.

Percebe-se, pois, que, dada a pretensão de Belém à união conjugal, ele mesmo demonstra ter consciência de que a sua esposa não poderia ser qualquer mulher, mas uma dama disposta a suportar as excentricidades dele:

> – Vou casar, continuou o Doutor, unicamente porque o senhor me falou nisso. Até cinco minutos antes nenhuma intenção tinha de semelhante ato. Mas a sua pergunta faz-me lembrar que eu efetivamente preciso de uma companheira; *lancei os olhos da memória a todas as noivas possíveis, e nenhuma me parece mais possível do que essa [D. Marcelina]*. Daqui a três meses assistirá ao nosso casamento. Promete?
>
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.10, p.291, grifos nossos)

Realmente, observadas as condições de Marcelina, nota-se que a "possibilidade" da viúva se articula com a necessidade demonstrada por ela no que se refere à sua falta de beleza e à modicidade da sua situação financeira. Ainda que, além do mestre de Alberto, ela tenha outro pretendente – o tenente Soares –, é provável que os recursos de Belém sejam mais vultosos do que os do militar. Logo, o que é tido como "caso impossível" (*Jornal*, 1875, n.11, p.322) torna-se realidade, e as núpcias de Marcelina e do excêntrico doutor são consagradas.

Também chama a atenção a plena certeza demonstrada por Belém acerca da aceitação da viúva do pedido de casamento. Como ele pode estar tão seguro quanto à decisão de Marcelina? Certamente, o protagonista tem consciência da posição da dama pretendida, tanto é que chega a estipular um prazo de três meses para conseguir "convencer" a senhora de luto e para desposá-la.

Ainda deve ser apontada a opinião de Belém sobre a predileção que os homens deveriam nutrir pelas mulheres enlutadas no momento da escolha das futuras esposas:

> – Não será uma formosura.
> – Mas é muito *simpática*, decerto, acudi eu.
> – *Simpática, educada e viúva. Minha ideia é que todos os homens deviam casar com senhoras viúvas.*
> – *Quem casaria então com as donzelas?*
> – *Os que não fossem homens*, respondeu o velho, como o senhor e a maioria do gênero humano; mas os homens, *as criaturas da minha têmpera*, mas...
> O doutor estacou, como se receasse entrar em maiores confidências, e tornou a falar da viúva Marcelina, cujas boas qualidades louvou com entusiasmo.
> (*Jornal das Famílias*, 1875, n.10, p.292, grifos nossos)

É possível conjecturar duas possibilidades para a afirmação de que "todos os homens deviam casar com senhoras viúvas", tendo em mente que Belém assassina a primeira esposa por suspeitar da infidelidade dela e classifica a própria personalidade como provida de um atributo destinado somente aos verdadeiros homens. Primeiramente, pode-se pensar que as viúvas, segundo o raciocínio do doutor, são mais propensas à traição, já que são capazes de deixar de honrar a memória dos falecidos cônjuges para arranjar novos maridos. Consequentemente, esse tipo de mulher poderia ser "tratado" (no sentido de cura) pelos homens com temperamento semelhante ao de Belém.

A segunda hipótese para justificar a preferência do tutor de Alberto pelas viuvinhas é interpretada de modo contrário: elas tendem a ser mais fiéis do que as donzelas, uma vez que já possuem experiência matrimonial e dão menos margem à infidelidade, por estarem menos inclinadas a ilusões sobre o casamento. Não se sabe qual a razão legítima para a opinião de Belém, mas constata-se que, independentemente do estado civil de Marcelina, ela demonstra,

nos pensamentos insólitos do consorte, infidelidade, ainda que não se possa afirmar se realmente sentia algum interesse por Alberto e vice-versa.

"To be or not to be": Cláudia

O conto machadiano intitulado "To be or not to be", publicado no *Jornal das Famílias* entre os meses de fevereiro e março de 1876, sem o uso de pesudônimo, também revela a presença de uma viúva a protagonizar a trama. A senhora enlutada chama-se Cláudia e pode ser considerada casadoira, na medida em que permite ser cortejada por André Soares e incita-o a apressar a celebração do casamento. Ao interessar-se pela viuvinha, André toma conhecimento, mediante fontes aparentemente não muito confiáveis, de que ela é detentora de uma herança deixada pelo finado marido, cuja soma compreende cerca de vinte apólices e uma escrava já idosa.

André Soares não parece interessado apenas nas posses da viuvinha – segundo ele, não são propriedades volumosas, mas podem representar "um bom princípio" para uma vida conjugal (*Jornal*, 1876, n.2, p.45) –, embora não deixe de demonstrar ânimo ao descobrir que a amada possui certos bens, já que ele próprio não está satisfeito com os 120 mil réis mensais recebidos no emprego mantido há cinco anos. Somado à herança de Cláudia, há, na fascinação do protagonista pela viúva, o deslumbramento dele pelos pés delicados da dama.

Antes de ser dado o enfoque merecido às personagens de maior relevo e às circunstâncias da paixão de André Soares e Cláudia é necessário mencionar que o mancebo em foco, descrito como um rapaz inteiramente mediano[57] – tanto na estrutura física quanto

57 Nas palavras do narrador: "André Soares contava vinte e sete anos, não era magro nem gordo, alto nem baixo; *na alma, como no corpo, conservava uma escassa e honrada mediania*. Era um desses homens que não aumentam a humanidade quando nascem, nem a diminuem quando morrem" (*Jornal das Famílias*, 1876, n.2, p.40; grifos nossos).

na alma –, deseja suicidar-se por não conseguir um ofício melhor e uma renda um pouco mais vultosa. Decidido o modo como se dará a própria morte, André toma uma das barcas de Niterói com o intento de atirar-se ao mar no meio da travessia. Entretanto, a personagem à beira do suicídio encanta-se pela figura de uma mulher e, mais especificamente, pelo pequenino pé da dama. Revela-se, por ocasião do encantamento de André, o sentimento deveras fetichista do mancebo pelo pé da senhora:

> Trajava essa desconhecida um vestido de seda escura que lhe ficava muito elegante no corpo. Tinha luvas de pelica de cor igual à do vestido, e da mesma cor calçava uma botina, aliás duas, que lhe ficavam a matar.
>
> Esta última descoberta não a fez nenhum passageiro, mas André Soares que estando com os olhos pregados no chão a rememorar os seus infortúnios, deu com os olhos num dos pés da velada desconhecida.
>
> Estremeceu.
>
> *André Soares resistia a tudo neste mundo, a uns olhos brilhantes, a um rosto adorável, a uma cintura de anel; não resistia a um pé elegante.* [...].
>
> (*Jornal das Famílias*, 1876, n.2, p.42-3, grifos nossos)

Essa paixão despertada pelo encanto do homem com o pé feminino remete, de certa forma, ao romance alencariano *A pata da gazela*,[58] de 1870, e, consequentemente, à fabula "O leão amoroso", de La Fontaine. Nesta obra, o leão mostra-se capaz de quaisquer sacrifícios para se casar com a donzela pretendida e, pela imprudência da paixão, permite que as suas garras e os seus dentes sejam

58 Há, inclusive, uma personagem homônima nas duas obras: Horácio. No conto de Machado, entretanto, não é Horácio quem se sente atraído pelos pés de Cláudia, mas André Soares. Na produção de Alencar, por sua vez, a figura obcecada pela descoberta da dona de uma botina é representada por outro Horácio, caracterizado pela vaidade, pela elegância e pelo amor puramente material nutrido por Amélia – suposta dona do sapato.

cerceados para que não ameacem a amada. Devido a essa atitude irrefletida, o leão, desarmado, acaba morto pelos cães.

André, na narrativa machadiana, não se assemelha muito a um leão no quesito relacionado à força, à valentia e à vaidade,[59] mas pode ser considerado amoroso e inconsequente, assim como o animal da fábula. Nessa provável intertextualidade com as obras referidas, também não se deve deixar de pontuar que André Soares se diferencia largamente do "leão" de *A pata da gazela*, porquanto, na produção de José de Alencar, Horácio[60] é extremamente presunçoso e não muito apaixonado, ao contrário de André e do animal da fábula. A aproximação mais plausível e evidente entre os distintos "leões" personificados – protagonistas de Machado e Alencar nas narrativas enfatizadas – consiste, em suma, na adoração pelos pés femininos.

Em "To be or not to be", a obsessão pelos pezinhos delicados da mulher da barca faz André Soares esquecer as suas pretensões suicidas para tentar descobrir mais sobre a vida da dona do objeto de seus desejos. Ao segui-la, o rapaz passa a saber que a dama por cujos pés ele se encantara é viúva, chama-se Cláudia e é detentora de algumas posses deixadas pelo falecido esposo.

Ainda acerca das fantasias de suicídio de André e do encontro fortuito entre ele e a senhora enlutada, pode-se questionar se o interesse pelos belos pés da viúva não corresponde, na realidade, a um pretexto adotado pelo moço para não provocar a própria morte. Pela leitura do texto, percebem-se o apelo dramático manifestado pelo protagonista e a recorrência dele aos pretextos para o estabelecimento de justificativas à proporção calamitosa criada.

No caso da barca, é possível acreditar que o súbito desejo de seguir a dona dos pezinhos equivale ao pretexto de que André Soares necessita para desistir do suicídio. Como constatado pela persona-

59 Conquanto o significado do nome André (grego antigo) remeta a atributos de coragem, robustez, virilidade e bravura.

60 No conto "To be or not to be", também há uma personagem chamada Horácio (outro pretendente de Cláudia).

gem de André, basta para ele uma ocasião para que consiga extrair o melhor subterfúgio, consoante as suas conveniências particulares.[61]

Fica patente, portanto, que a ocasião da passagem pela barca e a consequente descoberta da viúva conferem ao moço o pretexto de não mais se matar.[62] Em verdade, é possível crer que o suicídio talvez nunca tenha feito parte dos planos reais de André, mas tenha sido uma espécie de válvula de escape utilizada por ele para dar vazão aos seus dramas e à sua tendência à catástrofe, como bem acentua o narrador a respeito da personalidade melodramática do jovem: "André Soares tinha o sestro de acreditar que os seus sonhos eram realidades, bem como o de ver catástrofes onde muita vez há apenas ligeiros infortúnios e às vezes nem isso" (*Jornal*, 1876, n.2, p.42).

A respeito da viúva, mais precisamente, nota-se que ela, desde o primeiro encontro com André, parece corresponder ao interesse e à paixão do mancebo:

> Com a desconhecida da barca niteroiense não era preciso recitar esta quadra suplicante; ela estendia o pé com *ares de quem queria que André Soares lho visse*, e falo assim porque, *no fim de dez minutos, deixou a moça de olhar para o teto, para o mar, para o chão, e entrou a olhar unicamente para ele*.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1876, n.2, p.43, grifos nossos)

---

61 A citação a seguir evidencia a inclinação de André Soares pelas desculpas. Cumpre salientar que, embora o trecho esteja relacionado a um momento específico do conto (encontro dele com Horácio), ele é pertinente a diversas outras passagens que permitiam elucidar o comportamento da personagem: "Para isso bastava um pretexto.
Mas que pretexto seria?
– Ora, adeus! Pensou ele consigo. *A ocasião me dará o pretexto*."
(*Jornal*, 1876, n.3, p.66, grifos nossos).

62 De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2007), o vocábulo "pé" também pode ser sinônimo de "pretexto", a depender da expressão, como em: "Desta vez, não teve *pé* para desculpas", em que a palavra "pé" corresponde, semanticamente, a "ensejo", "ocasião favorável" e, de forma mais específica, "pretexto". Desse modo, figurativamente, o *pé* da viúva Cláudia, de fato, pode equivaler à desculpa de André para a não consumação do suicídio (pezinhos da viúva = pretexto de André Soares).

O início do namoro de Cláudia e de André denuncia, aparentemente, a veracidade do amor sentido pelo casal. O narrador inclusive destaca, por diversas vezes, que a viuvinha gosta deveras do protagonista, como pode ser constatado nas duas passagens subsequentes: "*Era claro que a viúva Cláudia gostava do rapaz*; trocou com ele um longo e expressivo olhar e dignou-se a responder com um sorriso que André Soares lhe enviou" (*Jornal*, 1876, n.2, p.45, grifos nossos) e "*Cláudia gostava realmente do rapaz*; e o seu coração não se lembrava ou não reparava na opinião uniforme de Justino [seu irmão] a respeito de outras pessoas que a pretendessem mas a quem ela nunca dera atenção" (*Jornal*, 1876, n.2, p.48, grifos nossos).

Ao perceber a demora do pretendente para formalizar o pedido de casamento, no entanto, ela passa a ficar cada vez mais fria com André e indiferente aos receios do moço. Diante da postura de Cláudia, é possível questionar se ela de fato apaixona-se por André Soares ou interessa-se por ele por reconhecer no caráter do rapaz a vontade de maridá-la.

No meio da indiferença e do descaso da viúva em relação aos motivos de André (desculpas?) para a demora da concretização nupcial, reaparece um pretendente à mão da senhora, o qual, segundo os indícios narrativos, "não era mal aceito" (*Jornal*, 1876, n.2, p.45). O agravante da situação, todavia, é a disposição e o empenho de Cláudia frente ao novo candidato a esposo (apesar de ela parecer não se importar com os demais homens que a cortejam, a reação da dama diante de Horácio é inversa: ela demonstra interesse pelo rapaz). A mudança de comportamento da viúva – no que se refere aos sentimentos amorosos nutridos por André e no que diz respeito às investidas dela junto a Horácio – revela o caráter casadoiro e previdente da mulher, uma vez que ela é capaz de alterar o foco do seu suposto "amor", a depender das vantagens que poderia obter de cada um dos pretendentes.

Em meio ao arrefecimento do interesse de Cláudia por André e da aproximação dela com Horácio, não é estranho que apareçam

algumas dúvidas ao leitor: a viuvinha, antes mesmo do retorno do outro admirador, gostava de fato de André Soares da maneira descrita pelo narrador, ou a paixão pelo protagonista da trama não passa de uma idealização criada pelas extrapolações fantasiosas do rapaz?

Tais indagações requerem uma análise mais crítica do narrador da história, a ponto de ser questionada a credibilidade dessa instância enunciadora. Não se sabe se a própria entidade ficcional que conduz a narrativa é enganada pela personalidade interesseira de Cláudia ou se o narrador, na verdade, tenta burlar os leitores, fazendo-os acreditar no amor da viúva. No caso da primeira hipótese, é estranho pensar que um foco narrativo em terceira pessoa e com propensão à onisciência possa ser ludibriado por uma personagem. Convém, portanto, sustentar a segunda suposição e, com isso, examinar melhor os indícios textuais que revelam, desde o princípio, o interesse puramente casadoiro da viuvinha.

Cabe ressaltar, para tanto, a passagem em que Cláudia, ao tocar piano, escolhe uma música melancólica que, nas palavras do narrador, pode condizer com o estado de espírito da dama ou, na realidade, corresponder à tristeza que ela não sente, mas quer forjar para a sociedade: "Quando ele [André Soares] de todo desapareceu, Cláudia entrou para dentro (*sic*) e foi tocar piano. Não escolheu um trecho alegre adequado à situação; preferiu uma *melodia triste* que *parecia* dizer com a sua alma, ou ao menos que *ela queria que se parecesse com ela*" (*Jornal*, 1876, n.2, p.45, grifos nossos).

Além da possibilidade de dissimulação atribuída à figura feminina analisada,[63] é importante destacar, por ocasião do retorno de Horácio e pela constatação da falta de iniciativa conjugal de André,

63 Admite-se tal interpretação já pelos indícios dados pelo nome da personagem, visto que Cláudia, de etimologia latina, significa "aquela que claudica" ou "que é manca". Por extensão, no caso da narrativa em análise, o nome pode denotar uma pessoa "coxa de espírito", que vacila, fraqueja e apresenta alguma imperfeição de caráter.

a rapidez com que ela se casa com o concorrente do protagonista: menos de um mês depois do término do namoro com o jovem Soares, Cláudia casa-se com o rival de André.

Em síntese, não é descabido supor que a viúva do conto aqui estudado tenha objetivos intimamente associados à contração de um segundo matrimônio. Em função desse anseio de Cláudia, ela perde facilmente o interesse pelo "leão amoroso" da trama ao presumir que ele não a desposará até que consiga alcançar uma posição financeira mais confortável. Apesar das evidências que apontam para a natureza casadoira da viúva, é necessário lembrar que ela parece não corresponder às investidas dos outros admiradores de sua beleza, à exceção de André Soares e de Horácio. Se o interesse dela é se casar outra vez, por que não aceita a corte dos demais pretendentes? Eles não são bons o suficiente para as suas pretensões, assim como o protagonista, que, por conta da demora em formalizar o pedido de casamento, mostra não sê-lo?

Supõe-se que os planos conjugais de Cláudia não se vinculam à intenção de enriquecer mediante o consórcio com um homem rico, uma vez que ela se mostra disposta a unir-se com André, a despeito da vida modesta dele:

> – Não lhe pedi a sua mão porque espero obter um novo lugar que me coloque com situação melhor do que atualmente me acho. Não é ela má! Lembro-lhe porém que sou solteiro; casado, seria insuficiente. Peço-lhe desculpa de entrar nestes pormenores; é uma senhora de juízo; e há de aceitá-los como cabidos e necessários.
>
> – Nem cabidos nem necessários, disse a moça; eu pouco tenho, mas tenho alguma coisa...
>
> – Perdão...
>
> – Ouça...
>
> – Desejo observar...
>
> – Ouça. *O seu pouco com o meu pouco farão o necessário para a nossa existência. Duas criaturas que se amam são naturalmente econômicas das coisas da vida.*

> André Soares teve ímpeto de cair aos pés da moça e ir dali com ela para a igreja.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1876, n.2, p.47-8, grifos nossos)

Embora Cláudia revele certa disposição casadoira, não se pode deixar de realçar o pendor de André Soares para a criação de sonhos e de idealizações. A partir dessas verificações, questiona-se a natureza do interesse da mulher enlutada do conto: a paixão é real ou é exponencialmente aumentada pelo mancebo?

Pelo que é relatado ao longo do texto, a personagem feminina em foco, desde o primeiro encontro com André (episódio da barca), tenta seduzi-lo com o seu "olhar literalmente de *fogo*" (*Jornal*, 1876, n.2, p.42, grifo nosso), mas não se pode deixar de conjecturar a parcela de imaginação atribuída ao moço, até mesmo porque há trechos da narrativa em que os pensamentos do cavalheiro são confundidos com a enunciação e com o ponto de vista do narrador:

> E foi seguindo atrás da bela desconhecida. Bela é talvez pouco; André Soares achou-a fascinadora, quando na ponte uma rajada de vento levantou um pouco o véu da moça.
>
> *Ao mesmo tempo, tendo deixado ir a moça adiante, André Soares pôde apreciar os pezinhos e a graça com que ela os movia – nem tão apressada como as francesas, nem tão lenta como as nossas patrícias, mas um meio-termo que permitia ser acompanhada sem desconfiança dos estranhos.*
>
> [...].
>
> André estava fora de si; *amava, não era mal recebido o seu amor, cujo objeto, de mais a mais, era um anjo, um nume, uma criatura mais do céu que da terra, como ele mesmo diria em verso, se ainda cultivasse a poesia.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1876, n.2, p.43-4, grifos nossos)

Interroga-se, pois, se Cláudia tem a intenção de atrair o pretendente desde o início ou se a "liberdade" conferida pela viúva não passa da conveniência de um pretexto imaginado por André para

que ele não se suicide. Aliás, tornando ao tópico do suicídio da personagem, é relevante lançar vistas ao título do conto.

O nome do texto[64] em exame açula a curiosidade para a provável relação que o narrador visa a estabelecer com a obra *Hamlet*, de William Shakespeare. Essa intertextualidade explícita[65] dá margem – com nuanças de ironia – ao drama existencial vivido pela personagem de André Soares. As imagens da vida e da morte que remetem à peça shakespeariana traçam um paralelo com as intenções de suicídio do protagonista, ainda que essa pretensão do rapaz possa ser uma farsa, sem alcançar, por conseguinte, o relevo e o nível de reflexão do príncipe da Dinamarca.

"O passado, passado": Madalena

Na narrativa de Machado de Assis intitulada "O passado, passado", publicada no *Jornal das Famílias* entre os meses de junho e agosto, sob o pseudônimo de Lara, ocorre o reencontro de dois viúvos que já haviam sido namorados dez anos antes do tempo narrativo seguido pelo conto. Essas duas figuras enlutadas são representadas pelo tenente-capitão Luiz Pinto e pela senhora Madalena Soares. O oficial da Marinha perdera a esposa há dez anos, tendo obtido dessa união conjugal uma filha. Em contrapartida, a protagonista é uma viúva recente, que ainda guarda luto pelo marido e também conserva do primeiro casamento um filho de seis anos de idade.

---

64 Poder-se-ia questionar inclusive as razões pelas quais o título se encontra em inglês, já que a tradução para a língua portuguesa ("*Ser ou não ser* [...]") podia ser, no Brasil oitocentista, mais arraigada e, consequentemente, mais reconhecida pelo público. Ressalte-se, porém, que talvez a versão original tenha sido uma escolha de Machado para demonstrar, mediante o clássico drama psicológico de Shakespeare, o alcance universal da literatura (fato que, aliás, ele já havia enaltecido no ensaio *Notícia da atual Literatura Brasileira*: instinto de nacionalidade, publicado em 1873). É imprescindível realçar, inclusive, que um dos estudos de Faria (2011) enfatiza o crescente interesse demonstrado por Machado de Assis pela obra shakespeariana e a constante busca de intertextualidade que o autor brasileiro procurava estabelecer com aquele que considerava um "gênio *universal*".

65 Há de ser enfatizada a presença de um Horácio na narrativa, tal como em *Hamlet*.

Luiz é descrito como um elegante homem de 42 anos, de bom caráter e educado:

> Luiz Pinto, que sabemos ser capitão-tenente e contar quarenta e dois anos, era um homem alto, bem feito, daquela elegância grave própria de seus anos. Tinha os olhos negros e rasgados, o olhar inteligente e bom, maneiras distintas e certo ar de superioridade natural. Era isto o físico. O moral não era diferente. Não tinha más qualidades, ou se as tinha eram de pequena monta.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1876, n.6, p.177-8)

Madalena, por sua vez, mostra-se uma típica mulher balzaquiana, capaz de despertar a atenção e o desejo dos homens:

> D. Madalena Soares entrou na sala, c*om um passo de deusa e com ar tranquilo e austero que lhe não ficava mal*. Das pessoas que a não conheciam houve um notável silêncio de curiosidade. Trajava roupas escuras, de feição com a sua viuvez recente; era formosa, e contava trinta anos de idade.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1876, n.6, p.178, grifos nossos)

De acordo com as proposições clássicas de Honoré de Balzac em *A mulher de trinta anos*, a figura feminina, ao atingir a maturidade da terceira década de vida, torna-se mais atraente, sedutora e centrada. Ainda que possa apresentar angústias e receios intrínsecos à natureza de todas as damas, a poesia da idade ressaltada por Balzac não deixa de ser evidente a partir das experiências e da sensatez de uma mulher trintenária, como é o caso de Madalena.

Na situação específica da personagem do texto, a dama pode ser considerada duplamente experiente, porquanto, além de ser uma balzaca, está viúva.[66] Dessa forma, a ingenuidade – característica de jovens donzelas – não mais cabe à senhora Soares, haja vista a associação que ela estabelece entre a prática dos seus trinta anos

66 A viuvez, em suma, confere às mulheres o conhecimento factual das relações conjugais e, na maioria das vezes, a perda da idealização romântica da união entre o homem e a mulher.

e a oportunidade da sua vivência matrimonial. Mesmo assim, por menores que sejam as idealizações e a inocência de uma mulher de trinta anos já viúva, não é improvável que ela demonstre frustrações e incertezas, como ocorre com a protagonista do conto no momento em que ela se julga velha:

> Poucas palavras disseram mais os dois antigos conhecidos. A conversa tornou-se geral, e a noite passou-se, como se passaram as outras, sem nenhum incidente novo. Madalena, ao despedir-se, declarou ao capitão-tenente que a sua residência era na rua das Mangueiras.
>
> – Irei cumprimentá-la um destes.
>
> – *Aturar uma velha.*
>
> – *Oh!*
>
> *A exclamação de Luiz Pinto foi repetida mentalmente pelos demais circunstantes*; e a viúva retirou-se levando a admiração de todos. Houve um concerto de louvores à graça de suas maneiras, à beleza de seus olhos.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1876, n.6, p.179, grifos nossos)

A preocupação com a idade mais avançada[67] e com a perda do frescor da juventude, contudo, não impossibilita Madalena de ter ciência de seus atrativos, tanto é que ela parece mais segura de si e mais compenetrada em sua aptidão de ser séria, sem deixar de ser sedutora e interessante, diferentemente da donzela que fora em outros tempos:

> *Não era a mesma frescura juvenil; mas a beleza, que não diminuíra, tinha agora uma expressão mais grave.* Os olhos eram os mesmos dois grandes olhos negros e cintilantes. Eram os mesmos

67 No século XIX, a expectativa de vida dos homens e das mulheres era muito inferior à de hoje. Segundo as estatísticas do IBGE, os indicadores mostram que, entre os anos de 1900 e 1910, a esperança de vida de um brasileiro limitava-se aos 33,7 anos de idade. A partir de tais dados, depreende-se que, no século XIX, esses índices eram ainda menores. Cf. <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/indic_sociosaude/2009/com_din.pdf>. Acesso em: 29 out. 2013.

cabelos castanhos, e bastos, o pescoço de cisne, as mãos de princesa, o talhe esbelto, a graça e a morbidez dos movimentos. A viúva trajava com simplicidade, sem atavios nem arrebiques, o que dava-lhe (*sic*) à beleza um *realce austero e certa gravidade adorável*. Luiz Pinto embebeu-se todo na contemplação do quadro e da figura. *Comparava a donzela frívola e jovial de outro tempo à mãe desvelada e séria que ali tinha diante de si, e as duas fisionomias confundiam-se na mesma evocação.*

(*Jornal das Famílias*, 1876, n.6, p.180-1, grifos nossos)

O reencontro dos dois ex-namorados faz aflorar em Luiz as recordações da juventude vivida ao lado de Madalena. Assim, ele rememora os afetos do casal e as decepções decorrentes dos obstáculos postos pelo pai da moça, o qual não permitira o casamento da filha com o amado. Surpreso com a beleza e com os demais atributos da viúva, Luiz Pinto aproxima-se de Madalena com a intenção de retomar o romance interrompido no passado. Para iniciar as suas investidas, o oficial da Marinha aparentemente propõe-se a vencer o seu suposto acanhamento na ocasião em que sopesa a liberdade que a condição de viuvez confere a ambos: "– Por que hei de estar com meias palavras? Não é melhor decidir tudo, cortar por uma dificuldade que aliás não existe? *Ambos somos livres*; tivemos um passado... Sim, é necessário dizer-lhe tudo" (*Jornal*, 1876, n.8, p.225, grifos nossos).

Em certo sentido, pode-se questionar essa liberdade anunciada por Luiz Pinto, ao menos no que tange à personagem de Madalena. Essa relativização se justifica quando a própria viúva assume que, em decorrência do seu estado, deve conter as suas vontades diante dos olhos "morais" da sociedade. A consciência dessas reprimendas sociais, portanto, abre espaço para que se interrogue até que ponto chegava a liberdade das mulheres viúvas naquele período:

– Vejo que gosta de dançar.

– Conforme a ocasião.

– Eu gosto, confesso; *meu estado não me permite fazer o que fazia outrora. Mas danço alguma coisa*. Pareço-lhe ridícula, não é?

(*Jornal das Famílias*, 1876, n.8, p.225, grifos nossos)

Sobre a perda dos respectivos cônjuges, inclusive, nota-se que Madalena, desde o princípio, não se mostra avessa à consumação de um novo matrimônio. Quando Luiz pergunta sobre a o esposo da dama, ela responde sem delongas: "Estou viúva" (*Jornal*, 1876, n.6, p.178). A semântica do verbo "estar", no caso, reveste de significações a resposta da mulher, na medida em que atribui à viuvez de Madalena um caráter temporário. Resumidamente, é como se, mediante o emprego dessa expressão verbal, a personagem afirmasse que o seu luto não duraria para sempre, já que era tão somente uma situação de momento. Na passagem relatada, é possível observar, portanto, a intenção da senhora Soares de deixar o posto de viúva para investir nas segundas núpcias.

Em um diálogo travado entre o antigo casal, Luiz pergunta a Madalena sobre a possibilidade de ela contrair um novo matrimônio, ao que a mulher responde que, a depender das circunstâncias, não descartaria essa chance se tivesse a oportunidade:

> – Nunca pensou em casar outra vez?
> Madalena estremeceu um pouco.
> – Nunca! Disse ela daí a alguns instantes.
> – *Nem casará?*
> Silêncio.
> – *Não sei. Tudo depende...*
> Novo silêncio.
> – *Depende? Repetiu o oficial.*
> – *Depende das circunstâncias.*
> – Quais serão essas circunstâncias? Perguntou Luiz Pinto sorrindo.
> Madalena sorriu igualmente.
> – Ora! Disse ela, *são as circunstâncias que produzem todos os casamentos.*
> Luiz Pinto calou-se. [...].
>
> (*Jornal das Famílias*, 1876, n.18, p.226, grifos nossos)

Para a viuvinha da trama, quais seriam essas "circunstâncias que produzem todos os casamentos"? Talvez a personagem se refira à

existência de amor entre os noivos, mas essa opção é pouco provável, visto que, no século XIX, ainda havia o predomínio de casamentos pautados nos contratos entre as famílias dos nubentes, sem a consideração de quaisquer sentimentos afetivos manifestados pelos futuros esposos. Poderia ser a própria circunstância da conveniência? Certamente, mas com o diferencial de que, no segundo enlace, Madalena, dada a sua qualidade de viúva, não mais precisaria submeter-se às vontades da figura do pai. Essa conveniência, por conseguinte, seria compatível com o desejo e com as necessidades da própria mulher e do futuro consorte.

Diante da "abertura" da viuvinha a uma nova aliança matrimonial, Luiz Pinto tenta pedir a mão da ex-namorada em casamento, porém todas as suas iniciativas são malfadadas. O fracasso do capitão-tenente ocorre não só por simples falta de coragem ou de oportunidade, mas principalmente por certo comodismo da parte dele. Acreditando na paixão de Madalena, Luiz sempre adia o pedido para a consagração das bodas. Esse comportamento resulta na perda da pretendida para outro candidato, o Dr. Álvares.

O título do conto, de certa maneira, sugere que o romance entre os protagonistas não renderá bons frutos e será deixado no passado. De fato, a falta de iniciativa por parte de Luiz faz que Madalena se dedique a um relacionamento mais concreto e próximo de ser oficializado. Ao aceitar o pedido de Álvares, a viúva mostra que não está disposta a perder uma ocasião favorável para as suas próximas núpcias em nome de um romance pretérito e de um pretendente "frouxo".[68] A personagem masculina representada por Luiz, portanto, exibe a sua face de "pinto",[69] tal como revela o seu sobrenome, tendo por base a inexperiência e a falta de habilidade para se relacionar intimamente com Madalena.

---

68 O narrador evidencia que o atraso do homem para formalizar a união com Madalena "não era comoção, era frouxidão" (*Jornal,* 1876, n.8, p.226).

69 A expressão denota que Luiz, em comparação com a maturidade e a esperteza da viuvinha, ainda era um filhote, apesar dos seus 42 anos de idade (era pinto, e não galo).

É possível conjecturar, no entanto, que Luiz Pinto, em verdade, não toma nenhuma posição mais clara e séria frente à viúva por não estar deveras apaixonado e interessado, como na época em que eram mais jovens. Madalena, por seu turno, ao perceber a demora do candidato ou também por não estar muito atraída pelas "circunstâncias" proporcionadas pelo futuro casamento com o tenente, revela ser bastante esperta, a ponto de não desprezar Luiz até que o outro pretendente se pronuncie formalmente.

Como forma de já indiciar o malogro do relacionamento entre os viúvos do texto, o narrador – caracterizado como onisciente intruso, consoante as categorias de Norman Friedman (cf. Leite, L. C. M., 2007) – também expõe comentários irônicos a respeito dos encontros dos dois, conforme ilustra a passagem a seguir:

> Não há nada como um bom jantar para dar animação a um homem, e fazê-lo expansivo, quaisquer que sejam as circunstâncias ou a irresolução própria. Ora, Luiz Pinto jantara largamente, *apesar de namorado*, donde *se pode concluir que amar é uma coisa, e comer é outra, e que não sendo a mesma coisa o coração e o estômago, ambos podem funcionar simultaneamente*.
>
> Não ouso dizer o estado de Madalena. De ordinário, *as heroínas de romance comem pouco ou não comem nada*. Ninguém admite, em mulheres, ternura e arroz de forno. [...]. Por isso, *não afirmo se Madalena também havia jantado bem; limito-me a dizer que não havia jantado mal*.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1876, n.8, p.226, grifos nossos)

A aproximação feita entre o coração e o estômago releva, de antemão, o tipo inusitado e nada romântico compreendido pelo "namoro" de Luiz e Madalena. A despreocupação que ambos sentem nas situações mais embaraçosas para um início de namoro pode anunciar a fraqueza da paixão e das idealizações romanescas que um nutre pelo outro. De certa forma, para os viúvos, o coração e o estômago encontram-se no mesmo patamar: o da saciedade de interes-

ses. A partir do momento em que as vantagens não se manifestam mais, os projetos para o futuro são desfeitos em prol de melhores oportunidades.

Antes de concluir o estudo sobre a narrativa em questão, cabe uma última observação sobre a personagem feminina principal. Assim como o sobrenome de Luiz parece revestido de significados condizentes com a postura tomada por ele em relação à viúva, o nome da dama também é bastante expressivo. O substantivo próprio "Madalena", de certo modo, faz alusão à figura bíblica que se submete a um processo de conversão religiosa, mediado por Jesus Cristo. Na realidade, é indispensável pontuar que a mulher a quem comumente se atribui a transformação cristã é retratada por Maria Madalena, mas existe a possibilidade de ser questionada a atuação dessa discípula de Jesus no conhecido episódio do apedrejamento interrompido,[70] pois o nome da mulher tida como adúltera não é revelado na Bíblia.

De qualquer maneira, caso se tome a personagem inicialmente promíscua como sendo de fato Maria Madalena, é importante reconhecer a conversão da mulher, que, posteriormente, torna-se uma das principais discípulas de Cristo. No caso da viúva do conto machadiano, talvez seja possível relacioná-la com a figura bíblica em sentido inverso e, talvez, um pouco exagerado: a ex-namorada de Luiz Pinto, depois do primeiro casamento e com a maturidade dos trinta anos, perde a ingenuidade e adquire a "malícia" de seduzir de acordo com os seus próprios interesses, até arranjar um casamento que lhe seja mais oportuno.

"A melhor das noivas": Lucinda

O texto machadiano "A melhor das noivas", publicado entre os números de setembro e outubro de 1877 no *Jornal das Famílias*, sob

70 Cf. João 8, 3-12. Tal passagem destaca o momento em que Jesus Cristo enuncia a célebre frase: "Quem de vocês não tiver pecado, atire a primeira pedra" e evita que uma mulher considerada adúltera seja, de acordo com a lei de Moisés, morta por apedrejamento.

o pseudônimo de Victor de Paula, também apresenta a figura de uma viúva interessante e, principalmente, interesseira. Antes de passar para o exame dessa mulher, contudo, é imprescindível abordar um assunto de especial relevo para o contexto oitocentista e para a compreensão do enredo do conto: o casamento efetuado entre noivos de idades discrepantes.

No XIX brasileiro, era bastante comum homens e mulheres se consorciarem, ainda que pudesse existir uma extensa diferença de idade entre os nubentes. A conformidade etária apenas passou a ser apregoada a partir da introdução do discurso médico-higienista, que tentou alertar a população para os perigos decorrentes das uniões conjugais pautadas tanto na desproporção entre as idades dos casados quanto nos índices de consanguinidade existentes entre eles.

A narrativa enfatizada realça o desejo de um septuagenário rico de contrair novas núpcias com uma mulher mais jovem do que ele. O início da história, inclusive, revela as intenções um tanto libertinas do homem já idoso – personagem de João Barbosa – no tocante à consumação do casamento com uma noiva mais moça:

> O sorriso dos velhos é por ventura uma das coisas mais adoráveis do mundo. Não o era porém o de João Barbosa no último dia de setembro de 1868, *riso alvar e grotesco, riso sem pureza nem dignidade; riso de homem de setenta e três anos que pensa em contrair segundas núpcias*. Nisso pensava aquele velho, aliás honesto e bom; disso vivia desde algumas horas antes. Eram oito da noite: ele entrara em casa com o mencionado riso nos lábios.
>
> – Muito alegre vem hoje o senhor!
>
> – Sim?
>
> – Viu passarinho verde?
>
> – Verde não, D. Joana, mas *branco, um branco de leite, puro e de encher o olho, como os quitutes que você manda preparar às vezes.*
>
> – Querem ver que é...
>
> – Isso mesmo, D. Joana.
>
> – Isso quê?

> João Barbosa não respondeu; *lambeu os beiços*, piscou os olhos, e deixou-se cair no canapé. A lua do candelabro bateu-lhe em cheio no *rosto, que parecia uma mistura de Saturno e Sátiro*. João Barbosa desabotoou a sobrecasaca e deu saída a um suspiro, aparentemente o último que lhe ficara de outros tempos. *Era triste vê-lo; era cruel adivinhá-lo*. [...].
>
> (*Jornal das Famílias*, 1877, n.9, p.270-1, grifos nossos)

"A mistura de Saturno e Sátiro"[71] estampada no rosto de João já sugere as intenções do senhor de alimentar os seus ímpetos de luxúria a partir de um casamento realizado com uma mulher mais nova do que ele. O impulso do idoso, contudo, é, de certa maneira, "suavizado" no momento em que ele anuncia que a esposa pretendida é uma viúva com mais de trinta anos de idade:

> – Lucinda! Repetiu ele quando pôde haver de novo o uso da voz. Quem é essa D. Lucinda?
>
> *– Um dos anjos do céu enviado pelo Senhor a fim de fazer a minha felicidade na terra.*
>
> – Está caçoando! Disse Joana atando-se a um fragmento de esperança.
>
> – Quem dera que fosse caçoada! Replicou João Barbosa. Se tal fosse, continuaria eu a viver tranquilo, sem conhecer a suprema ventura, é certo, mas também sem padecer abalos de coração...
>
> [...].
>
> João Barbosa continuou:
>
> *– Não pense que é alguma menina de quinze anos; é uma senhora feita; tem seus trinta e dois feitos; é viúva; boa família...*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1977, n.9, p.275, grifos nossos)

71 Saturno consiste em um deus romano correspondente ao grego Cronos. Tal divindade expressa o tempo, o que justifica a associação de João Barbosa com essa deidade. Por sua vez, Sátiro equivale a um ser da natureza constituído por um corpo representado por uma metade humana e por outra metade de bode. Essas criaturas são comumente associadas à libertinagem e à depravação.

Embora ainda haja uma grande distância entre as faixas etárias dos noivos, o fato de não pedir a mão de uma donzela de quinze anos em casamento ameniza um pouco as pretensões libertinas de João Barbosa, visto que a noiva, conforme observado pelo protagonista, não é uma ingênua moça virgem, mas uma viúva trintenária que pode contar com um arcabouço de experiências de vida e de matrimônio.

É importante observar as reflexões de João acerca dos "benefícios" decorrentes da condição de viuvez. Dentro da sua própria qualidade de viúvo e por causa do seu interesse pela mão de uma senhora também enlutada, João analisa a autonomia decorrente do estado dele e de Lucinda: "lembrou-lhe tudo: a *superioridade* de ambos, sua *independência*, o *desprezo que mereciam as opiniões do mundo*, sobretudo as opiniões dos interessados [...]" (*Jornal*, n.9, p.277, grifos nossos).

A respeito da viúva, deve-se salientar o interesse imediato dela pela proposta de Barbosa. Como é explicitado pelo narrador, D. Lucinda não tinha, até então, contado com a sorte para conseguir a vida de luxos que sempre imaginara para si. O pedido feito por um idoso abastado, portanto, é para ela uma espécie de "vela salvadora" (*Jornal*, 1877, n.9, p.276), capaz de oferecer-lhe toda a suntuosidade ambicionada:

> D. Lucinda G... tinha trinta e quatro anos para trinta e seis anos, mas parecia ter mais, tão severo era o rosto, e tão de matrona os modos. Mas a gravidade ocultava um grande trabalho interior, *uma luta dos meios, que eram escassos, com os desejos, que eram infinitos*.
>
> Viúva desde os vinte e oito anos, de um oficial da marinha, com quem se casara aos dezessete para fazer a vontade aos pais, *D. Lucinda não vivera nunca segundo as ambições secretas de seu espírito. Ela amava a vida suntuosa, e apenas tinha com que passar modestamente; cobiçava as grandezas sociais e teve de contentar-se com uma posição medíocre.* Tinha alguns parentes, cuja posição e meios eram iguais aos seus, e não podiam portanto dar-lhe quanto ela desejava. Vivia sem esperança nem consolação.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1877, n.9, p.276, grifos nossos)

Por meio das informações conferidas pelo enunciador do texto e pelas atitudes tomadas por Lucinda ao longo da trama, constata-se que a viúva de "A melhor das noivas" é uma mulher disposta a casar com um senhor septuagenário não por amar o futuro esposo, mas por estar interessada na herança que seria deixada por ele. Não se deve deixar de levar em conta também o contexto de baixa estimativa de vida no qual se passa a narrativa,[72] o que implica salientar que, naquele período, as figuras femininas com mais de trinta anos, ainda que tivessem todos os atrativos de uma balzaquiana, podiam ser tratadas como mulheres de idade já avançada. Consequentemente, a pretendida (ou seria pretendente?) de João Barbosa não mais é tomada como uma mulher que se acha no frescor da juventude, mas como uma senhora que, àquela altura, poderia ter mais dificuldades para contrair novas bodas. Encontrar, portanto, um candidato a marido que, ainda por cima, é dotado de um vasto cabedal significa, para a viúva pobre, uma grande e imperdível contribuição do destino.

De fato, a dama, cujo primeiro marido havia falecido, empenha-se em conquistar o senhor Barbosa e, para tanto, chega a simular total desinteresse pelo casamento com João e pela herança que seria deixada por ele:

> No dia seguinte, a viúva disse a João Barbosa que dentro de pouco tempo se despediria dele. João Barbosa pensou cair da cadeira abaixo.
>
> – Retira-se da Corte?
>
> – Vou para o Norte.
>
> – Tem lá parentes?
>
> – Um.
>
> João Barbosa refletiu alguns instantes. *Ela espreitou a reflexão com uma curiosidade de cão rafeiro.*
>
> – Não há de ir! Exclamou o velho daí a pouco.

72 Segundo o narrador, a história passa-se entre setembro e outubro de 1868.

– Não?

– Não.

– Como assim?

João Barbosa abafou uma pontada reumática, ergueu-se, curvou-se diante de D. Lucinda e pediu-lhe a mão. A viúva não corou; mas, posto esperasse aquilo mesmo, estremeceu de júbilo.

– Que me responde? Perguntou ele.

– Recuso.

– Recusa!

– Oh! *Com muita dor no coração, mas recuso!*

João Barbosa tornou a sentar; estava pálido.

– Não é possível! Disse ele.

– É!

– Mas por quê?

– Porque... *Porque infelizmente o senhor é rico.*

– Que tem?

– *Seus parentes dirão que eu lhe armei uma cilada para enriquecer...*

– Meus parentes! Dois biltres, que não valem a mínima atenção! Que tem que digam isso?

– Tem tudo. Além disso...

– Que mais?

– Tenho parentes meus, que não hão de levar a bem este casamento; dirão a mesma coisa, e eu ficarei... Não falemos em semelhante coisa!

João Barbosa estava aflito e ao mesmo tempo *dominado pela elevação de sentimentos da interessante viúva.*

(*Jornal das Famílias*, 1877, n.9, p.276-7, grifos nossos)

Após essa cena armada por Lucinda, João Barbosa fica ainda mais encantado pela noiva. O golpe da viúva parece caminhar rumo ao sucesso, mas, no meio de toda essa investida, entrepõe-se a figura de D. Joana, a mulher que cuida da casa e da saúde do idoso do conto. A criada de João, que espera estar inclusa no testamento dele graças aos dez anos de dedicação ao bem-estar do patrão, vê-se ameaçada pela presença de uma nova esposa para o senhor Barbosa.

Consoante os pensamentos de Joana, D. Lucinda iria dispensar os serviços da funcionária para assumir a administração dos assuntos domésticos. A situação torna-se ainda mais grave quando Joana começa a nutrir esperanças de que ela será a escolhida para ocupar o lugar da esposa falecida de João Barbosa.

A partir desse conflito de interesses, percebe-se que o septuagenário atua como um objeto nas mãos das gananciosas mulheres, de acordo com o narrador:

> Daí em diante, começou uma *luta entre as duas mulheres de que eram campo e objeto o coração de João Barbosa*. Uma tratava de demolir a influência da outra; *os dois interesses esgrimiam com todas as armas que tinham à mão*.
>
> *João Barbosa era um joguete entre ambas* – uma espécie de bola de borracha, que uma atirava às mãos da outra, e que esta de novo lançava às da primeira.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1877, n.10, p.302, grifos nossos)

Cada uma das candidatas investe em estratégias diferentes: Joana aumenta substancialmente o seu zelo para com o patrão, ao passo que Lucinda, com o objetivo de fazer que o senhor Barbosa fique preocupado diante da frieza da pretendida, demonstra desdém por ele. Por fim, quem ganha a "batalha" pelo consórcio com o idoso é Joana, mas o casamento entre ambos não chega a ser concretizado, uma vez que João desfalece antes da cerimônia e, dessa forma, casa-se com aquela que seria, dentre as suas possibilidades, a melhor das noivas: a morte.

Uma última observação a respeito da personagem representada por Joana é a relação de conhecimento aprofundado que ela estabelece com o patrão. Movida por interesses particulares, a "caseira" cuida do senhor Barbosa com extrema dedicação, havendo momentos em que ela parece conhecê-lo mais do que ele próprio conhece a si mesmo (tanto é que ela sabe como conseguir driblar a concorrente para ganhar o coração do idoso). Assim, é possível sugerir que a criada seja uma espécie de duplo do empregador ou, provavelmen-

te, de *alter ego* dele,[73] mesmo que motivada por certos interesses. A cena final do conto, inclusive, contempla o espelho[74] através do qual Joana vê refletida a imagem do quase esposo. Basicamente, a reprodução da figura de João Barbosa a partir do objeto evidencia a forma como ele se vê perante o mundo e o modo como é visto por Joana, cuja imagem também parece sofrer reflexão pelo espelho. É evidente que se deve aprimorar mais a questão da possibilidade de a empregada ser o duplo do patrão, pesquisa que não realizamos, já que o objeto de estudo central do nosso trabalho concentrou-se na participação da viúva na história narrada.

Tornando ao triângulo do texto, por mais que a relação entre Joana, João e Lucinda seja impulsionada pelas vantagens pessoais que cada um deles almeja, cumpre destacar que, de acordo com os comentários intrometidos e subjetivos do narrador, o mundo mostra-se movido por interesses: "O medo dá às vezes coragem, e *um dos maiores medos do mundo* é o de perder uma herança" (*Jornal*, 1877, n.10, p.299, grifos nossos). No caso, a "herança" a que se refere a entidade ficcional enunciadora pode variar de pessoa para pessoa, mas está sempre pautada na conveniência de cada ser humano.

Também sobre a intrusão do narrador, deve ser realçada a passagem em que, mediante o diálogo entre João e Joana, é tecido um tipo provável de ironia em relação às idealizações caracteristicamente romanescas:

> – A senhora vai vê-la, D. Joana, vai ver o que é uma pessoa digna de todos os respeitos e merecedora de uma afeição nobre e profunda.
>
> – *Quer mais açúcar?*
>
> – Não. Que graça! Que maneiras, que coração! Não imagina que tesouro é aquela mulher! Confesso que estava longe de suspeitar tão raro conjunto de dotes morais. Imagine...

---

73 A sugestão é potencializada pelos nomes das personagens: João e Joana (feminino de João).

74 Cf. o conto machadiano intitulado "O espelho".

– *Olhe que o café esfria.*
– Não faz mal. *Imagine*... [...].

(*Jornal das Famílias*, 1877, n.10, p.299, grifos nossos)

Em síntese, por meio das intervenções de Joana, ressalta-se o deboche voltado às relações excessivamente açucaradas que, norteadas pela fugacidade da paixão ("Olhe que o café esfria"), com rapidez se dissipam, como o que acontece com o sentimento de Barbosa pela viúva Lucinda.

As experientes

"O carro nº 13": Antonina

A viúva que compõe o conto machadiano "O carro nº 13", texto veiculado em março de 1868 na revista familiar de Garnier, por trás do pseudônimo Victor de Paula, trata-se de Antonina, apontada como mulher espirituosa, elegante e, sobretudo, discreta, que perdera o esposo e o pai há certo tempo. Acerca da viuvez da protagonista, não são exibidos muitos detalhes ao longo da narrativa, sendo apenas mencionado o fato de a jovem, após a perda de seus dois referenciais paternalistas, ter mudado para a residência de Carvalho, que havia sido amigo íntimo do pai da moça:

> Aí achou Amaro, como fazendo parte da família, uma *moça de vinte e cinco anos, de nome Antonina. Era viúva.* Estava em casa de Carvalho, porque este fora íntimo amigo do pai dela, e como este já não existisse, e *ela não quisesse viver só, depois de viúva*, Carvalho recebeu-a em casa, onde era tratada como filha mais velha. *Antonina tinha alguma coisa de seu. Era prendada, espirituosa, elegante. Carvalho admirava sobretudo a sua penetração de espírito*, e não cessava de elogiar-lhe essa qualidade, que para ele era suprema.
>
> (Assis, [s.d.], p.5, grifos nossos)[75]

75 Disponível em: <http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/oliteraria/564.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2012. O conto analisado também se encontra disponível em: <http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos2.htm>. Acesso em: 23 ago. 2013.

Presume-se, por esse trecho, que, embora Antonina não se encaixe no perfil das viúvas oitocentistas que assumiam o controle da família e das propriedades do marido falecido, ela também não se configura como uma mulher passiva e ingênua, haja vista a sua "penetração de espírito" e a sua sagacidade – características que, além de terem sido anunciadas no trecho reproduzido, ficam patentes ao longo da narrativa.

O diálogo subsequente estabelecido entre a viúva e o seu pretendente a marido, o fazendeiro Amaro de Faria, indicia ainda mais o caráter desperto e experiente de Antonina:

> – Ama-me então – perguntou ela.
>
> – Deve tê-lo percebido, porque eu também percebi que sou amado.
>
> – É, disse ela com a voz um pouco trêmula.
>
> – Aceita-me por marido?
>
> – Aceito, disse ela. Mas repita que me ama.
>
> – Cem vezes, mil vezes, se quer. Amo-a muito.
>
> *– Não será um fogo passageiro?*
>
> – Se eu empenho a minha vida inteira!
>
> *– Todos a empenham; mas depois...*
>
> – Começa então por uma dúvida?
>
> *– Um receio natural, um receio de quem ama...*
>
> – Não me conhece ainda; mas verá que eu digo a verdade. É minha, sim?
>
> – Perante Deus e os homens, respondeu Antonina.
>
> (Assis, [s.d.], p.6, grifos nossos)

Antonina, ao questionar Amaro, parece ter ciência não só da fugacidade, mas também da tenuidade dos juramentos e, por extensão, dos sentimentos amorosos requeridos por tais promessas.

Para as citações feitas ao longo do estudo apresentado neste livro, utilizou-se a primeira versão referida, haja vista a possibilidade fornecida pelo arquivo de mencionar as páginas (modo de compatibilidade em pdf).

Segundo o raciocínio da dama, todos os votos de lealdade costumam rechear-se de compromissos eternos e de emoções ideais para a teoria, mas inexequíveis para a prática da vida conjugal.

A lógica demonstrada pela personagem evidencia a experiência adquirida pela viúva ao longo do primeiro casamento. As ilusões dissipadas, os erros e os acertos cometidos, a rotina, as concessões e, porventura, as muitas desculpas ouvidas e inventadas, tudo isso talvez tenha conduzido Antonina a um processo simultâneo de perda da ingenuidade e de ganho da dúvida.

O "receio [natural] de quem ama" a que se refere a jovem protagonista pode ser tomado, na realidade, como o medo sentido por quem já se decepcionou e não pretende enganar-se novamente. Não se sabe, todavia, se Antonina, em seu primeiro matrimônio, amava o esposo e, por ocasião de algum tipo de traição por ele cometido, chegou a desencantar-se profundamente, ou se somente se casou por imposição familiar e descobriu, ainda muito moça, apenas frustrações na rotina conjugal.

Ao fazer-se passar pela misteriosa mulher que envia cartas amorosas a Amaro, a protagonista do conto machadiano em questão traça um plano engenhoso capaz de municiá-la contra quaisquer indicativos de falsidade e de perjúrio por parte do quase futuro (segundo) marido. Como o fazendeiro-advogado sucumbe à tentação e à vaidade de responder às investidas da dama idealizada e de encontrar-se com ela, Antonina vê-se livre de um compromisso fadado à infelicidade e ao fingimento.

Por ser a própria viúva, em verdade, a dama com quem Amaro troca correspondências, ela parece sentir-se desapontada com os rumos desleais tomados pelo pretendente, mas, ao mesmo tempo, mostra-se aliviada com a descoberta da infidelidade antes da consumação do casamento. O seguinte trecho da carta que a "mulher enigmática" envia ao noivo da viúva parece deixar clara a intenção da própria Antonina, e não da suposta rival:

> O que importa saber é que eu o amo perdidamente, e que a ninguém mais pertenço, nem pertencerei.

> *Uma carta sua, uma linha, uma lembrança, para que eu tenha uma relíquia e um talismã.*
>
> *Se quiser fazer esta graça em favor de uma mulher desgraçada, escreva a P. L.*, e mande pôr no correio, que eu lá mandarei buscar.
>
> Adeus! Adeus!
>
> (Assis, [s.d.], p.7, grifos nossos)

Não é improvável deduzir que, nesse trecho, ainda que estivesse fingindo ser outra mulher, é Antonina quem solicita uma lembrança de Amaro para que, de fato, possa sempre se recordar da deslealdade e das mentiras daquele que jurou amá-la. Por conta das lições possivelmente já extraídas do primeiro matrimônio, a viúva agora apresenta mais clareza e discernimento para acreditar em qualquer promessa de amor.

Sobre o narrador do texto estudado de Machado de Assis, constata-se a sua onisciência, pois, além de narrar em terceira pessoa, ele caracteriza e explica as personagens para o leitor, aparentando dominar tudo o que as figuras narrativas pensam acerca dos eventos ocorridos e por ocorrer. A entidade ficcional do conto, entretanto, ainda que não seja absolutamente neutra, também não parece categorizar-se como altamente intrusa – ou seja, não se enquadra no mais elevado grau de intromissão que um narrador pode assumir na história.

Ainda assim, há momentos em que o narrador parece amparar-se em recursos de manipulação para fazer o leitor compactuar com os ideais e os valores do próprio agente da focalização, como quando ele afirma: "*Antonina merecia ser amada por um rapaz como Faria.* Sem ser deslumbrantemente formosa, tinha umas feições regulares, uns olhos ardentes e era muito simpática. Gozava de geral consideração" (Assis, [s.d.], p.5, grifos nossos).

Em "O carro nº 13", também há o uso do recurso epistolar para a composição da regulagem dos pontos de vista. A troca de cartas (ou de bilhetes) entre Amaro e a mulher secreta não chega a caracterizar-se, precisamente, como uma sequência que narra, mediante

mensagens, as ocorrências que compõem uma história. Em verdade, os bilhetes, por serem de conteúdo quase exclusivamente amoroso, preocupam-se mais em galantear o(a) pretendente, mas, ainda assim, é possível perceber que, nos momentos em que ocorre o emprego das cartas, a viúva e o (quase) futuro marido assumem a focalização do conto. Não se pode deixar de constatar, inclusive, a percepção particular que, por meio das epístolas, a dama misteriosa pretende mostrar sobre si mesma:

> [...]
>
> Sei o seu nome, sei a sua posição. Sei mais que é um homem de bem. O senhor é que não sabe quem eu sou, e pensará ao ler estas cartas, que eu ando em busca de um romance que me rejuvenesça o coração e as feições. Não; *sou moça, e posso afirmar que sou bela. Não é porque mo digam; poderão querer lisonjear-me; mas o que não é lisonja é o murmúrio de admiração que eu ouço apenas entro numa sala ou passo em alguma rua.*
>
> Desculpe se lhe falo de mim com esta linguagem.
>
> [...]
>
> (Assis, [s.d.], p.7, grifos nossos)

Para encerrar o estudo sobre a viúva do texto machadiano em foco, é preciso concluir que essa personagem, mesmo que talvez seja capaz de amar e queira um novo casamento, mostra-se mais esperta no quesito amoroso, a ponto de somente se permitir sentir paixão com lucidez.[76] Amaro, no entanto, não desconfia do embuste planejado por Antonina, tamanho é o orgulho presunçoso que sente por ser um homem ainda capaz de arrancar suspiros de uma dama formosa – é certo que não se pode, contudo, retirar o mérito da discrição e da inteligência da viúva.

---

76 Poder-se-ia questionar, sem nenhuma prova tangível, que a sigla P. L., adotada pela viúva para nomear a mulher misteriosa, seja referente, dentre as inúmeras possibilidades conjecturáveis, à expressão "paixão lúcida".

Em uma das correspondências enviadas a Amaro, a suposta dama misteriosa – que, no final, mostra ser Antonina – acrescenta que "Os homens ignoram quanto esforço é preciso a uma mulher para conter-se nos *limites do dever*" (Assis, [s.d.], p.7, grifos nossos). Essa afirmação é reveladora da realidade paternalista em que muitas mulheres do XIX brasileiro se sujeitavam a viver.

Não é improvável supor que circunstâncias repressivas tenham composto o cotidiano das primeiras núpcias da protagonista e que, em razão dos deveres a que a senhora se restringiu, a viuvinha agora queira precaver-se de uma nova vida conjugal pautada em mentiras e no consequente domínio da figura masculina. Talvez, para ela, somente o amor verdadeiro e mútuo consiga romper as convenções matrimoniais e a lógica puramente paternalista sobre o casal. Na condição de viúva – uma vantagem, se comparada ao *status* das solteiras e de muitas mulheres (mal) casadas – e na dúvida do recomeço repressivo, é melhor ficar sozinha... Quanto ao fazendeiro Amaro, o final da história reitera o que o pai dele sempre tentou lhe ensinar: nunca trocar o certo pelo duvidoso.[77]

Para finalizar, valem as últimas ressalvas acerca de Antonina. Por ser uma mulher desconfiada e ter a maleabilidade propiciada pela condição de viúva independente, o artifício que estabelece para testar o grau de fidelidade do candidato a esposo acaba por criar uma situação que, em certo sentido, foge do controle da dama e, por extensão, de Amaro. Cada vez mais, Antonina vê-se presa pela dupla encenação que ela mesma cria, já que não só precisa manter o papel de futura consorte que zela pelo pretendente e ignora o pendor à traição demonstrado por ele, mas também necessita encenar, mesmo que pelas vias epistolares, a peça da mulher misteriosa apaixonada por um homem prometido a outra senhora.

---

77 Nas palavras do proprietário da fazenda Soledade: "[...] eu aprendi com meu pai a não deixar a realidade pelo incógnito; o que eu não conheço pode ser muito bom, mas, se o que eu tenho é igualmente bom, nada de arriscá-lo para investigar o desconhecido" (Assis, [s.d.], p.3).

O plano da viúva, em suma, pode ter duas interpretações. A primeira é que se pode acreditar que ela só obtém vantagens decorrentes do estratagema porque evita se casar com um homem com inclinação ao adultério. A outra interpretação é que Amaro somente se interessa por outra mulher por conta das influências sofridas pelo amigo[78] e também pelo próprio poder de sedução que, na realidade, pertence à sua candidata a esposa.

Consoante o segundo raciocínio, o fazendeiro encanta-se pelo discurso que compete a Antonina – ainda que ele julgue pertencer a uma segunda senhora. Dessa forma, não se pode afirmar que Amaro se encantaria, mesmo através das cartas, por outra mulher que não fosse a viúva. Também não se pode afiançar que o dono da Soledade se sentiria tão impelido a descobrir a identidade da mulher das mensagens se a suposta admiradora enigmática (ou seja, a viuvinha) não insistisse em demasia. A leitura do conto deixa a impressão de que o noivo de Antonina mais parece ter curiosidade do que vontade de trair a futura consorte. Esse palpite vai ao encontro da citação utilizada por Bento Santiago no último capítulo de *Dom Casmurro* (2006), dentro de um contexto que, como se sabe, dá destaque à desconfiança e ao ciúme em excesso:

> Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. 1: "*Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti*". Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. (p.191, grifos nossos)

Na passagem reproduzida, Bentinho, já mais velho, reflete sobre a própria postura em relação aos julgamentos que dispensou

78 A primeira parte do texto já mostra que o fazendeiro tem comportamento um tanto influenciável, visto que, apesar de nunca nutrir a ambição de sair da fazenda Soledade, ele se presta a viajar para a Europa, por insistência do amigo Marcondes, que se mostra, segundo o narrador, um verdadeiro "Mefistófoles" para com Amaro.

a Capitu, mas conclui, como se espera de um espírito desconfiado, que a tendência à traição e à dissimulação estava com ela desde a meninice. No tocante a Antonina, é mais "solidário" pensar que a desconfiança exposta pela moça possivelmente tenha raízes em experiências pretéritas, o que faz que ela exiba esperteza ao querer pôr à prova o caráter do pretendente a marido. Não é difícil pensar, entretanto, que a viúva da trama, com todas as suas suspeitas, também demonstra certo lado de "casmurrice", no mesmo sentido que Bento Santiago.

"Quinhentos contos": Helena

"La chose n'est pas neuve, et le style en est vieux."[79]

(*Jornal das Famílias*, 1868, n.7, p.205)

Em "Quinhentos contos"[80] – narrativa machadiana (pseudônimo Otto) publicada de junho a julho de 1868 no *Jornal das Famílias* –, relata-se a malograda saga de Antônio Alves das Antas e de seu melhor amigo, Batista, para conseguir casar o filho de um dos dois com a formosa e rica viúva Helena. A amizade conservada durante toda a vida de ambos os senhores transforma-se em uma disputa acirrada em busca da mão da viuvinha, que, aliás, mostra-se indiferente aos dois rapazes descendentes de Alves e de Batista.

---

79 "O assunto não é novo, e o estilo é velho" (tradução nossa).

80 O título da narrativa pode remeter ao dinheiro (quinhentos contos ou quinhentos milhões de réis representavam, na época, uma fortuna entre média a grande) que a personagem Alves pretende obter por intermédio do casamento do filho, Luiz, com a viúva Helena, e pode também fazer alusão à tipicidade com que histórias como a do texto ressaltado podiam ocorrer no Brasil oitocentista (homens interessados na fortuna de viúvas ricas). Ao mesmo tempo que o conto evidencia o caráter habitual da prática de consórcios puramente centrados em transações comerciais, também destaca a raridade e a existência de algumas mulheres que se dispunham a andar na contramão das disposições mais esperadas pela sociedade conservadora da época – caso de Helena.

Sobre a focalização do texto a ser analisado, o narrador, assim como na maioria das narrativas machadianas, pode ser enquadrado, segundo a tipologia de Friedman, como onisciente intruso, uma vez que insere, ao longo da trama, opiniões e posicionamentos acerca das personagens e das ações por elas tomadas. Merece ser apontada, por exemplo, a exposição valorativa e irônica de valores a respeito da amizade de Alves e Batista:

> Como vimos, a amizade profunda, ao que diziam, entre Batista e Alves, começada na infância, provada na adversidade, confirmada na abundância, acabava de esvair-se, como um novelo de fumo, ao simples impulso de um interesse particular. Um valia o outro.
>
> É fácil de crer que, desde aquele fatal dia, os dois amigos velhos não se visitaram mais, e se alguma vez se encontravam juntos apenas se cumprimentavam, salvo se uma conversa geral obrigava os dois a se comunicarem, o que faziam por interesse próprio, a fim de não entrarem em explicações.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1868, n.6, p.175)

Após esta breve exposição acerca do foco narrativo de "Quinhentos contos", cumpre salientar que, nessa história de Machado de Assis, merece destaque não apenas o relevo conferido à personagem representada por Helena, mas também o tratamento dado ao panorama conjugal da época. Sobre este segundo aspecto, interessa observar o modo como o velho Alves percebe o casamento: uma "operação comercial" (*Jornal*, 1868, n.6, p. 166) cujo objetivo maior se concentra no enriquecimento e no ganho de vantagem para pelo menos uma das partes.

Por essa perspectiva economicista e puramente mercadológica, a felicidade do casal e o amor entre os consorciados não importam mais do que a preservação de um acordo profícuo para a família de ambos. A viúva da trama parece ter vivenciado, em seu primeiro casamento, uma espécie de arranjo matrimonial centrado em uma conveniência que pertencia a todos, menos a ela. As duas passa-

gens citadas a seguir confirmam a convenção nupcial das primeiras bodas da protagonista, sendo que a primeira consiste em uma observação do narrador, e a segunda constitui um dos diálogos travados entre a viúva e Máximo, homem por quem tal senhora se apaixona após o falecimento do cônjuge:

> *Tendo feito um casamento por simples gratidão, o coração de Helena estava ainda virgem e cheio de fogo das paixões.* Era uma mulher dessas que a civilização vai extinguindo, uma mulher capaz de amar, capaz de sacrifícios. Quem lhe tocasse naquele coração tão puro ainda teria tocado uma rocha de Horeb, donde veria romper uma linfa abundante e viva.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1868, n.6, p.175, grifos nossos)

> – [...]. Mas sabe todo o alcance das suas palavras? *O meu primeiro casamento foi uma aliança de família, e um motivo de gratidão; respeitei meu marido, não o amei.* O que eu lhe dava era um coração virgem.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1868, n.7, p.199, grifos nossos)

Ainda dentro do paradigma dos enlaces conjugais pautados em acordos entre as famílias dos nubentes, merece destaque a história de Antônio Alves das Antas, um dos senhores que pretendem casar o filho com Helena ou, mais precisamente, com a fortuna da viúva. Consoante o próprio Alves, um casamento bem articulado foi o que lhe garantiu, quando moço, todas as conquistas econômicas e políticas de sua vida:

> [...]. Ora, que tinha eu na época do meu casamento? Tudo carecia, ambicionava tudo. Era-me preciso encetar então, lá no fundo da minha província, a vida política que mais tarde interrompi, e que pretendo começar agora de novo. Apareceu-me um amigo que possuía três qualidades preciosas: era rico, professava as minhas ideias e tinha uma filha formosíssima. Levantei os olhos para a

> filha*; a ambição ajudou o amor, ou o amor a ambição, e eis aí como me uni à tua mãe.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1868, n.6, p.168, grifos nossos)

Amor ou ambição? Em suma, o que mais se destaca, no discurso de Alves, é a "confusão" de tais sentimentos, haja vista a imensidão do desejo do homem de enriquecer. Possivelmente, no caso do pai de Luiz, a ambição levou ao amor, visto que a pretensão financeira dele era anterior à estima ou à primeira admiração sentida pela dama com quem veio a se casar. Esse conflito – que, basicamente, podia não representar nenhuma desordem, pois Alves não parecia, de início, muito apaixonado pela mulher, mas pela promessa de futuro oferecida pelo pai dela – evidencia que, em geral, os acordos nupciais não encerravam como cláusula pétrea a obrigatoriedade da existência de amor entre os noivos. Ao contrário, o que era exigido, em verdade, era a garantia de benefício econômico para as partes envolvidas (chefes das famílias).

Como fica ainda mais evidente ao longo da conversa entre Alves e o filho, nota-se que a grande maioria dos casamentos da primeira metade[81] do século XIX costumava girar em torno de conformidades domésticas que priorizavam aspectos centrados na multiplicação de fortunas e na manutenção do mesmo nível social[82] dos membros de cada família:

> – *Amas a moça; ela é bonita e rica; casa-te. Um moço, como tu, não pode deixar ir por água abaixo uma destas fortunas. Os nossos capitais reunidos farão uma conta redonda.* Demais, não queres tentar a vida política? Eu sempre te achei vocação para homem de estado; vocação e fortuna, é quanto basta para fazer tremer o governo.
>
> – Não tenho opinião feita, disse Luiz levantando-se.

81 A segunda metade do XIX também contemplou casamentos consorciais, mas, possivelmente, em menores proporções.

82 Algumas exceções podiam existir e, nesses casos, uma das partes recebia maiores vantagens, como foi o caso de Alves (não era rico, mas conseguiu casar-se com a filha de um amigo de posses).

> – Faz-se depois. O essencial é servir a pátria. Grava na memória tudo o que te disse... e casa-te.
>
> – Farei o que puder, meu pai.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1868, n.6, p.168, grifos nossos)

Helena, como é apontado por Alves e Batista, tem quatro das mais valorizadas virtudes de uma mulher da alta sociedade: é bonita, moça, rica e viúva (experiente e, ainda, detentora de uma herança, portanto). Sobre a questão da viuvez propriamente dita, pode-se afirmar que tal condição podia ser bem vista pelos aspirantes a casamento, desde que as damas enlutadas estivessem em posse de uma boa fortuna herdada. Parece ser esse o caso de Helena, que, além de pertencer a uma família abastada, adquire como legado os bens deixados pelo marido morto.

Diante de todos os créditos dados à viuvinha – sabe-se que apenas o dinheiro é suficiente para muitos homens ambiciosos, como Luiz e Carlos, mas a jovem senhora tem como bônus a felicidade de ser dotada de uma beleza deslumbrante –, é natural que diversos pretendentes fiquem atraídos por ela. A dama, entretanto, não parece ingênua a ponto de se deixar levar pela lábia de rapazotes interesseiros.

No decurso da narrativa, são dadas provas de que Helena é astuta ou, nas palavras do próprio narrador, "um espírito superiormente sagaz" (*Jornal*, 1868, n.6, p.175). Um exemplo da perspicácia da viúva consiste na ocasião em que ela aparentemente engendra uma cláusula no testamento do marido para afastar os adoradores de sua fortuna:

> – Para evitar dúvidas futuras, e resguardar a minha ação individual, dizia meu finado marido, de quem herdei a fortuna que possuo, que, *se me houvesse de casar segunda vez, celebrasse antecipadamente uma escritura em virtude da qual os meus bens ficassem inteiramente meus, sem ação possessiva nem administrativa do meu novo marido*.
>
> – Capricho de moribundo! Disse Batista piscando o olho.
>
> – Sem consequências, acrescentou Alves.

> – Não, replicou Helena, a vontade de um morto é sagrada, e eu quero respeitar a dele. Demais, creio que pensava bem.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1868, n.7, p.201-2, grifos nossos)

Helena, por conseguinte, não parece ser um tipo de viúva que se encontra desesperada para a consagração de um novo matrimônio. É certo que a dama está aberta a uma nova oportunidade marital, até mesmo porque o seu primeiro casamento não foi pautado na sua própria escolha, mas ela não pretende casar-se apenas para unir fortunas ou para não ficar desamparada. A protagonista do conto expressa o seu anseio de unir-se a Máximo por sentir por ele amor considerado verdadeiro e isento de quaisquer interesses de ambas as partes.

Além da sagacidade e do desprendimento de Helena, também interessa observar o modo como a viúva demonstra autonomia de caráter em relação ao avô, cuja autoridade corresponde à personificação do paternalismo ao qual a neta deve obedecer. Ao final do texto, a viúva, por não concordar com a resolução do destino que o avô pretende dar a ela, confronta-o e vence. O coronel Veloso, portanto, acaba por ceder à pressão da herdeira:

> – É uma fatalidade que as nossas famílias tenham esse lúgubre ponto de contato; mas, enfim, ele não pode responder por crimes que não são seus, e o nosso casamento é um perdão que a caridade cristã está pedindo.
>
> – Pois que! Insistes? Disse o coronel.
>
> – Por que não, meu avô?
>
> – Mas, Helena, repara que...
>
> – Ah! Eu não sei guardar esses ódios que vão de geração em geração.
>
> O coronel procurou ver se trazia a neta às suas ideias, mas foi impossível. *Helena resistiu à argumentação do avô. No fim de uma hora a alternativa era esta: ou ceder ou brigar. O coronel cedeu.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1868, n.7, p.204, grifos nossos)

Ao retirar a autoridade do avô, Helena mostra-se senhora de si,[83] em oposição ao comportamento passivo adotado por muitos homens frente à autoridade maior da "cabeça de família" (Luiz, por exemplo, embora no início do conto não pareça estar muito confortável com a resolução de seu casamento com a viúva, prefere acatá-la sem contestar as ordens do genitor). É evidente que Helena, nas primeiras núpcias, talvez não tenha tido a oportunidade de questionar as decisões tomadas pelos pais no que dizia respeito ao consórcio com um homem muito mais velho do que ela, mas, já mais experiente e detentora de uma herança significativa, aproveita a chance de expressar a sua opinião acerca dos fatos concernentes ao próprio futuro.

Para um homem de classe social de prestígio, supõe-se que fosse, no XIX, mais fácil, em comparação com uma mulher, posicionar-se diante das vontades paternais. As viúvas ricas, contudo, também pareciam ter, em alguns casos, um pouco mais de autonomia no que se referia a esse tipo de assunto. A viuvinha desse conto machadiano mostra-se mais independente e resoluta do que os homens que brigavam para desposá-la.

Na narrativa, também é curiosa a maneira como é abordado o assunto da tendência casadoira das jovens enlutadas: "Viúva moça com horror ao casamento é a fênix, é o milagre dos milagres. O casamento para as mulheres é como o governo para os homens de Estado; não se pode estar muito tempo sem pasta" (*Jornal*, 1868, n.6, p.167).

Segundo a visão popular da época – fato que pode ser corroborado mediante os provérbios sobre as mulheres de luto –, as chamadas "viúvas moças", tal como as donzelas, pretendiam arranjar um novo marido o quanto antes. Não é isso que acontece com Helena em "Quinhentos contos". Pelo contrário, nessa narrativa macha-

83 Outro indício de que Helena considerava de maior relevo a sua própria opinião, em detrimento do parecer alheio, consiste na indiferença da moça com relação a assuntos sobre moda. Em uma das passagens do texto, menciona-se que a viúva "penteava-se à Maria Stuart, sem curar de saber se a moda passara ou não" (*Jornal das Famílias*, 1868, n.6, p.172).

diana, a protagonista assemelha-se à imagem rara da fênix descrita por Alves, ainda que, ao término do conto, ela se case pela segunda vez.

A ave tanto simboliza a raridade quanto a força e o poder. Desse modo, ao aproximar-se do significado trazido pela fênix, Helena não só se mostra incomum, mas também se exibe, de certa forma, detentora de um poder (talvez possibilitado pelo dinheiro, principalmente) que se encaixa tanto na sua inteligência quanto na sua capacidade de enfrentar os obstáculos e, sobretudo, as pessoas.

As arrependidas

"Confissões de uma viúva moça": Eugênia

O conto "Confissões de uma viúva moça", originalmente publicado em abril, maio e junho de 1865 no *Jornal das Famílias*, passou a integrar a coletânea *Contos fluminenses* em 1870. Nessa obra, merece especial relevo a focalização apresentada em todo o texto, narrado em primeira pessoa por uma mulher. A maioria das narrativas machadianas apresenta perspectiva centrada em uma figura masculina, sendo as "Confissões" uma das poucas (senão única) exceções à hegemonia dos narradores viris de Machado de Assis.

A própria estruturação do conto consiste em um aspecto curioso, haja vista o tom epistolar sugerido mediante as cartas endereçadas pela protagonista à melhor amiga. Todas as revelações tecidas pela "viúva moça" – narradora e personagem principal – devem, de acordo com o desejo demonstrado por ela mesma, assumir o teor correspondente às impressões causadas pelas ficções folhetinescas[84] publicadas em periódicos semanais. Essa "exigência" de

84 Desperta interesse a frequência com que aparece o número "oito" na narrativa (a grande maioria dos acontecimentos parece cumprir o intervalo de oito dias, conforme anunciado por Eugênia). É possível supor que a protagonista pretenda fazer que todos os eventos passados na vida dela se assemelhem a um episódio de folhetim (ficcional, portanto). É possível questionar, consequentemente, se a história contada ocorreu de fato com a viúva moça ou se ela a inventou para dar um toque mais "dinâmico" à monotonia da sua vida cotidiana.

leitura feita por Eugênia atua como uma forma de assemelhar a sua desventura amorosa a um episódio de ficção, o que reduz, de certa forma, o peso da prática factual vivida pela protagonista, como se o acontecimento efetivo experimentado por ela não passasse, na verdade, de uma história inventada.

> É tempo de contar-te este episódio da minha vida.
>
> Quero fazê-lo por cartas e não por boca. Talvez corasse de ti. Deste modo o coração abre-se melhor e a vergonha não vem tolher a palavra nos lábios. Repara que eu não falo em lágrimas, o que é um sintoma de que a paz voltou ao meu espírito.
>
> As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal.
>
> Dou-te a minha palavra de que hás de gostar e aprender.
>
> (Assis, 1994, p.100)

De acordo com Granja (2008), "a imprensa é o lugar da liberdade para as formas de ficção" (p.25), o que, de certa maneira, atenua o tom moralista – ou, como muitos afirmaram, antimoralista – do conto, para evidenciar a real importância atrelada às produções literárias: a de, basicamente, estabelecer um mundo fictício que no entanto procura, até certo ponto, mostrar-se verdadeiro e natural. Ainda para Granja (2008), cabe aqui destacar a saliência da obra machadiana no que concerne à aproximação que ela estabelece entre narrador, leitor, suporte, texto e ficção:

> [...] a forma narrativa que se destaca, através da relação construída por uma narradora que tem grande afinidade com sua leitora, relembra-nos aqui que *a experiência em questão, para além da possível ousadia moral do conto, é a da consciência das formas literárias em sua relação com o seu veículo e seu público*. Isto nos ajuda, por fim, a inferir um processo gradual, por meio do qual Machado (re)constrói constantemente, e dentro dos próprios parâmetros da ficção, essa relação de surpreendente proximidade (para o bem e

> para o mal de seu leitor), que viria a ser, um dia, motivo de destaque para sua Literatura. (Granja, 2008, p.27, grifos nossos)

Como resultado, a sugestão – proposta pela narradora – de ler-se o relato tal como um folhetim ressalta a busca pela ordem do ficcional e, portanto, do descompromisso frente às amarras conservadoras da sociedade.

Ainda no tocante ao tradicionalismo moralista da época em que o conto foi publicado, cumpre enfatizar que, quando de sua circulação no *Jornal das Famílias*, estabeleceu-se uma polêmica em torno do conteúdo (i)moral apresentado no texto. Tal polêmica foi veiculada na seção "A pedidos", do *Correio Mercantil*, durante os meses em que as "Confissões" foram seriadas no periódico mencionado.

Ainda a respeito dessa discussão – hoje avaliada como uma provável peça publicitária planejada por Machado de Assis, por Garnier (editor do *Jornal*) e por outros colaboradores dessa revista, com intenção de promover o conto e, por extensão, a leitura contínua do impresso em que a narrativa foi publicada –, a divulgação dos capítulos de que a obra em exame se compõe levou à acusação, por parte de alguém intitulado O Caturra, do conteúdo descomedido e desregrado dos episódios narrados por uma viúva:

> *Jornal das Famílias*
>
> [...]
>
> No último número desse jornal, que se diz das famílias, e cujo programa já vai se afastando sofrivelmente, enceta-se a publicação de um romancito sob o título *Confissões de uma viúva moça*. Pela amostra do pano desde já se pode conjeturar de que magnificência será o vestido que trata-se de expor à atenção das jovens, que têm um dia de serem esposas e mães de família, isto é, daquelas que bem deverão compreender qual a verdadeira missão dos filhos, e os legítimos gozos ocorrentes que suavizam os frequentes cuidados da respeitável mãe de família. Para os pais de família, pés de boi, os que têm a esquisitice de verem a realidade deste mundo pelo prisma rococó escrevemos estas ligeiras linhas, pedindo-lhes que façam

> companhia às suas filhas na apreciação de tão edificantes escritos, tão harmoniosos como os esplendores deste século reformista.
>
> O Caturra
>
> (Massa, 1965)

A princípio – quando o texto ainda estava sendo publicado no *Jornal das Famílias* –, o autor da narrativa utilizou-se do pseudônimo J. para assinar as "Confissões". Com todo o desenrolar do debate iniciado pelo polemista Caturra, entretanto, esse mesmo autor revelou ser Machado de Assis, o qual replicou a crítica lançada em relação ao conto, tendo não só afirmado respeitar "mais do que ninguém à castidade dos costumes", mas também destacado a punição pelo "erro" recebida pela protagonista ao final do texto:

> [...] ninguém acreditará que do primeiro capítulo de um romance, em que não há uma só linha em que o vício seja endeusado, ou ainda pintado com cores brilhantes, possa concluir-se pela imoralidade do resto. [...].
>
> O romance intitula-se "Confissões de uma viúva moça". Como neste primeiro capítulo se referem levemente às primeiras tentativas de um amante para alcançar o coração de uma mulher casada, aproveita *O Caturra* essa circunstância e vem fazer insinuações contra o jornal do Sr. Garnier. Felizmente basta ler o primeiro capítulo para ver a malignidade d'*O Caturra*. Proteste-se contra a caturrice, e fiquem descansados os pais de família; o autor das "Confissões" respeita, mais que ninguém, a castidade dos costumes.
>
> J.
>
> (Magalhães Jr., 1981)

Magalhães Jr. (1981, v.1) aponta algumas prováveis explicações que parecem justificar o motivo pelo qual se pode considerar a polêmica envolvendo o conto machadiano "Confissões de uma viúva moça" como tendo sido, na verdade, uma peça de publicidade com vistas à promoção do *Jornal das Famílias*. Para o crítico, uma possível razão seria a queda na venda do impresso de Garnier e no inte-

resse que tal revista despertava, haja vista a crescente preocupação do Brasil com um evento dramático de grande relevo: a Guerra do Paraguai. Outro ponto destacado refere-se ao pseudônimo O Caturra, considerado bastante pejorativo para alguém que pretende defender os bons costumes e a moral das famílias brasileiras oitocentistas.[85]

Outro aspecto, observado por Granja (2008), que evidencia a polêmica em foco como tendo sido um golpe publicitário consiste na tentativa de O Caturra de atrair novos leitores para a apreciação da narrativa lançada no *Jornal das Famílias*. É de se questionar o propósito do polemista, já que, em vez de preconizar a proibição da leitura das "Confissões" – por ele consideradas de conteúdo imoral e inadequado –, chama os "pais de família, pés de boi, os que têm a esquisitice de verem a realidade deste mundo pelo prisma rococó" a lerem o conto.

Se jogo publicitário ou não, o que se deve enfatizar, em meio a essa polêmica acerca do teor do conto, é a tentativa, abraçada pelo incógnito Caturra, de defesa do respeito aos valores morais da época. Para não se comprometer com as convenções conservadoras do Brasil oitocentista, Machado, como se poderá observar adiante, não explicitou nenhuma apologia ao adultério nem esclareceu a efetivação de nenhuma traição consumada por parte da protagonista, Eugênia.

Além de ter adequado a sua narrativa ao ambiente sócio-histórico da época, Machado de Assis procurou conformá-la ao próprio contexto da revista em que o conto foi publicado. É preciso reiterar que o *Jornal das Famílias* foi um periódico representativo tanto da instituição familiar oitocentista quanto, por extensão, do modelo de sociedade patriarcal, em que às mulheres era reservado um espaço periférico, passivo e bastante tímido, cabendo a elas somente os serviços destinados à preservação do lar e da família. Embora tam-

85 "Caturra", segundo o *Dicionário Aulete*, significa: "pessoa retrógrada, aferrada a ideias e a hábitos passados"; "pessoa teimosa, que gosta de discutir e de discordar".

bém se possa afirmar que a publicação teve como principal público as mulheres da época, as matérias nela veiculadas deviam obedecer aos padrões preconizados pela sociedade de modelo paternalista, não oferecendo às leitoras nenhum motivo que pudesse encabeçar um provável desvio ao moralismo e às convenções do período.

Tomando como aspecto fundamental, portanto, o fato de o suporte em que a obra primeiramente circulou consistir em um periódico claramente destinado à instituição familiar – e, principalmente, às mulheres –, já se podem inferir as supostas razões pelas quais Machado de Assis conferiu à viúva um final de reclusão e de arrependimento, o que não significa que o escritor acreditava na necessidade de punição a mulheres que se prestassem a paixões extraconjugais.

Depois deste levantamento relativo não só à polêmica centrada na seriação das "Confissões", mas também ao suporte de publicação do conto, pode-se passar para o perfil feminino observado por meio de Eugênia, protagonista da narrativa em análise. Como já apontado, tal texto é composto a partir de uma série de cartas endereçadas por Eugênia à amiga Carlota. Cada capítulo – correspondente a uma carta, compondo um total de sete episódios – relata os infortúnios vivenciados pela narradora no que diz respeito a um caso extraconjugal que ela havia experimentado, ao longo de alguns meses que precederam o falecimento repentino de seu marido, com Emílio, o mais novo amigo de seu companheiro.

A condição de viúva confere a Eugênia certa "liberdade", no sentido de ela não mais precisar atrelar-se aos deveres de esposa e à postura de mulher fiel e resignada ao cônjuge. Essa circunstância possivelmente contribui para a decisão que toma de relatar à amiga os percalços amorosos pelos quais passou fazia cerca de dois anos.

O comportamento exigido pelos padrões moralistas no que tange às viúvas era concernente à preservação e ao respeito à memória dos maridos. Essa postura, ao final, é adotada por Eugênia, que resolve isolar-se em Petrópolis, mantendo-se distante dos olhos públicos e de quaisquer distrações proporcionadas pela Corte do Rio de Janeiro.

À medida que narra a maneira como conheceu Emílio e as situações que propiciaram a aproximação de ambos, Eugênia aponta os principais problemas de seu matrimônio. Nesses momentos, a protagonista do conto assume uma atitude bastante crítica e subjetiva em relação ao convencionalismo desmesurado e sem afeto em que muitos casamentos eram pautados na época.

Embora Eugênia se mostre, muitas vezes, vinculada ao perfil supérfluo e superficial das tradicionais mulheres oitocentistas – ela gosta de exibir-se à sociedade carioca e aos prazeres provocados pela vida na Corte –, a narradora assume a relação de mera conveniência existente entre ela e o esposo. Por ser consciente do casamento apenas baseado em acordos e aparências, Eugênia atribui seu interesse por outro homem à ausência de amor verdadeiro em seu matrimônio:

> Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa. Mas não era assim. Entramos no nosso lar nupcial como dois viajantes estranhos em uma hospedaria, e aos quais a calamidade do tempo e a hora avançada da noite obrigam a aceitar pousada sob o teto do mesmo aposento. [...].
>
> Eu podia, apesar de tudo, encontrar no marido que me davam um objeto de felicidade para todos os meus dias. Bastava para isso que meu marido visse em mim uma alma companheira da sua alma, um coração sócio do seu coração. Não se dava isto; *meu marido entendia o casamento ao modo da maior parte da gente; via nele a obediência às palavras do Senhor no Gênesis*.
>
> Fora disso, fazia-me cercar de certa consideração e dormia tranquilo na convicção de que havia cumprido o dever.
>
> (Assis, 1994, p.107, grifos nossos)

Segundo Zolin (1994):

> A animação da Corte, com seus teatros e serões familiares, funciona apenas como uma espécie de paliativo de sua [de Eugênia] carência – "certas alegrias exteriores em falta das íntimas, que são as únicas verdadeiras e fecundas". À personagem, portanto, é

patente o fato de que, *sob a aparência de mulher bem enquadrada no meio social, subjaz uma figura carente de uma relação conjugal mais profunda e verdadeira*. E é em vista dessa carência que ela se deixa cortejar pelo melhor e mais recente amigo do marido, "uma figura poética e imponente". (p.51, grifos nossos)

A temática do ser e do parecer social parece rechear todas as revelações feitas por Eugênia. A princípio, ela considera seu interesse pelos galanteios de Emílio como uma simples confirmação da vaidade sentida pelas mulheres:

> Somos todas vaidosas da nossa beleza e desejamos que o mundo inteiro nos admire. É por isso que muitas vezes temos a indiscrição de admirar a corte mais ou menos arriscada de um homem.
>
> (Assis, 1994, p.102)

> [...] Seria amor ou sedução [por parte de Emílio]?
>
> Voltando a este dilema, meu espírito, apesar dos perigos, comprazia-se em aceitar a primeira hipótese: era a que respeitava a minha consideração de mulher casada e a minha vaidade de mulher formosa.
>
> (Assis, 1994, p.104)

Ao perceber, entretanto, que já sucumbia à paixão por Emílio, reluta em assumir seu romance com o amante, tentando preservar não só o dever de fidelidade para com o marido, mas também a imagem de dama respeitável. Para tanto, busca manter-se honrada e pura diante de Emílio, recusando-se a fugir com ele – para a jovem dama, se ela fizesse o contrário, aceitando a fuga e a desonra, não mais seria considerada virtuosa aos olhos do rapaz:

> – Emílio, se eu amanhã te acompanhasse, o que farias?
>
> – Cumpria essa ordem divina.
>
> – Mas depois?
>
> – Depois? perguntou Emílio com ar de quem estranhava a pergunta.

> – Sim, depois? continuei eu. Depois quando o tempo volvesse não me havias de olhar com desprezo?
>
> – Desprezo? Não vejo...
>
> – Como não? Que te mereceria eu depois?
>
> – Oh! esse sacrifício seria feito por minha causa, eu fora covarde se te lançasse isso em rosto.
>
> – Di-lo-ias no teu íntimo.
>
> – Juro que não.
>
> – Pois a meus olhos é assim; eu nunca me perdoaria esse erro.
>
> (Assis, 1994, p.115)

Mesmo em meio a tantos titubeios, Eugênia apenas não cede à insistência e às chantagens psicológicas de Emílio em decorrência da súbita doença – marcada pela consequente morte – do esposo:

> A moléstia de meu marido durou poucos dias. De dia para dia agravava-se. No fim de oito dias os médicos desenganaram o doente.
>
> Quando eu recebi esta fatal nova fiquei como louca. Era meu marido, Carlota, e apesar de tudo eu não podia esquecer que ele tinha sido companheiro da minha vida e a ideia salvadora nos *desvios* do meu espírito.
>
> (Assis, 1994, p.116, grifo nosso)

O que se pode perceber, pelo desenrolar do conto, é que Eugênia, mesmo dominada pela sedução de Emílio, não se entrega completamente a ele por prezar as convenções morais da época, segundo as quais as mulheres deveriam comportar-se de maneira honrada e casta. Talvez, caso houvesse um pouco mais de insistência por parte do amante, a narradora, no final, teria se rendido – hipótese que, todavia, não se pode afirmar de forma cabal. Os motivos que a "prendem" estão mais vinculados aos deveres e às obrigações atreladas às mulheres pudicas e virtuosas do que à consideração que ela sente pelo marido.

O falecimento do esposo acaba por imprimir-lhe, primeiramente, certo sentimento de remorso. Após algum tempo, contudo, ela passa a considerar-se livre e, portanto, aberta a um relacionamento factual com Emílio. É aí que vem a desilusão, porquanto o amante se mostra, na verdade, um "sedutor vulgar" que "só se diferenciava dos outros em ter um pouco mais de habilidades que eles" (Assis, 1994, p.117). Quando Eugênia se vê "livre" em virtude da viuvez, Emílio, por meio de um bilhete, revela-se um "homem de hábitos opostos ao casamento" (p.117), incutindo na jovem viúva um sentimento de culpa, de castigo e de arrependimento.[86]

Verifica-se, portanto, que Eugênia compreende a viuvez como uma possibilidade de libertação das amarras conjugais. A princípio, a protagonista parece sofrer pela morte do esposo, mas tal sofrimento não pressupõe indicativos de amor. A aflição da viúva moça, ao contrário, equipara-se apenas à tristeza que muitos sentem quando uma pessoa próxima falece. No caso dela, talvez a dor seja um pouco mais nítida por conta do remorso de quase ter traído os votos de fidelidade devidos ao cônjuge enquanto ele ainda estava vivo.

Depois de quatro meses da morte do marido, contudo, Eugênia já se sente mais disposta a contrair uma relação com Emílio e a oficializar, em um futuro próximo, a união de ambos após o período de luto. Nota-se, pois, que a narradora, na condição de viúva, vê-se capaz de "trair"[87] sem a culpa de outrora, haja vista a ausência do

---

86 Pode-se constatar, no decurso do texto, a presença de indicativos que já indiciam o caráter leviano de Emílio, como o que se observa no momento em que Eugênia associa o amante ao teatro, designando-o "homem do teatro" (homem do teatro – homem de teatro). Ora, sabe-se que o teatro, em si, representa basicamente a dissimulação ocasionada por meio de encenações ficcionais. Tal fator já poderia apontar o papel meramente teatral de homem honesto e romântico representado por Emílio, que estaria, na verdade, valendo-se da carência de Eugênia para apenas poder "divertir-se" com a dama.

87 Entra em questão aqui a discussão sobre o fato de a lealdade entre os consortes ser perene, mesmo após o falecimento de um dos esposos. É possível que se debatam, assim, os limites da fidelidade conjugal e da "traição" na viuvez. Cf. análise do conto machadiano "Linha reta e linha curva".

esposo e, consequentemente, do compromisso matrimonial a ele prometido. Mesmo que o respeito à imagem do marido morto possa ser apregoado por diversas pessoas, a noção de fidelidade eterna não deixa de ser trepidada com a viuvez, porquanto o estado civil dos viúvos possibilita, em grande parte das vezes, a abertura para que novos relacionamentos sejam consumados.

Eugênia parece seguir a linha de raciocínio segundo a qual os viúvos se acham livres dos deveres maritais e, em razão disso, ela se sente mais independente e pronta para, enfim, assumir o seu amor por Emílio publicamente. Os planos da personagem, entretanto, não são concretizados por conta do espírito libertino e avesso a obrigações do amado. A "liberdade" de Eugênia, dessa maneira, transforma-se em arrependimento pela própria ingenuidade e pelos desvios de conduta vislumbrados. Conclui-se, pois, que, embora a narradora possa ser considerada uma "viúva arrependida", o remorso dela somente se evidencia depois da decepção amorosa sentida em relação ao amante, já que nem mesmo a dor pelo falecimento do esposo a faz abandonar os projetos com Emílio.

Concorda-se com Zolin (1994) no que concerne à existência de duas posturas marcadamente assumidas pela viúva ao longo da narrativa. Para a autora, há momentos em que a protagonista se exibe sujeito, e outras passagens em que ela se mostra objeto.

A narradora é sujeito quando aparenta não se deixar manipular por ninguém, nem mesmo pelo marido – "Eu tinha certa superioridade sobre o espírito de meu marido. O meu tom imperioso não admitia recusa" (Assis, 1994, p.101). Também se sente "rainha" da própria casa, mandando nos assuntos domésticos e, ainda, nas decisões acerca das distrações que ela e o marido teriam na Corte – "Minha casa era um ponto de reunião de alguns rapazes conversados e algumas moças elegantes. Eu, rainha eleita pelo voto universal... de minha casa, presidia aos serões familiares" (p.100).

Eugênia é objeto, no entanto, ao mostrar-se demasiadamente presa ao moralismo e às aparências exigidas pela sociedade oitocentista. Ela procura, a todo momento, ater-se à noção de dever que a mulher precisa demonstrar em relação tanto ao esposo quanto aos

padrões de moralidade da época: "O dever! esta era a minha tábua de salvação. Eu sabia que as paixões não eram soberanas e que a nossa vontade pode triunfar delas" (Assis, 1994, p.107).

Caso as circunstâncias finais tivessem sido diferentes – se o marido não tivesse morrido e, posteriormente, se Emílio não a tivesse "abandonado" –, Eugênia possivelmente teria consumado a traição, o que indicia, de certo modo, a presença de uma transgressão às convenções morais da época. Em suma, a resistência por parte da protagonista apenas se mantém pelo fato de seu amante renunciar a um compromisso sério. Se isso não ocorresse, Eugênia aparentemente não mais resistiria a seus desejos e, com isso, se entregaria à paixão.

Para Zolin (1994), "se ele [Emílio] tivesse concordado em se casar com ela após a viuvez, ela [Eugênia] certamente não teria condenado a paixão (ainda que platônica) vivida à sombra do casamento" (p.53). Como o amante a abandona, ela o censura, além de culpar a si mesma pela ilusão e pela "dignidade ofendida" (Assis, 1994, p.100). Consequentemente, o que se observa é que o conto, discreta e indiretamente, aparenta veicular, no fim, uma moral invertida, às avessas, apresentando indícios de que a figura feminina, caso tivesse sido assumida pelo amante, ter-se-ia, sim, prestado à reprovação[88] por parte da sociedade. Essa inversão, no entanto, fica bem camuflada pelas diretrizes tomadas pelos infortúnios de Eugênia.

Provavelmente, Machado de Assis tenha atribuído a Eugênia um final de castigo e de reclusão em consideração ao contexto conservador e extremamente repressivo da sociedade carioca oitocentista. Atribuir um "happy end" à protagonista seria o mesmo que pedir para que seu texto fosse, no mínimo, retirado de circulação e destinado a uma completa reprovação social.

88 Considera-se que a sociedade, de certa forma, recriminaria Eugênia se ela, mesmo após a morte do marido, tivesse assumido um romance com Emílio, pelo fato de as viúvas, segundo os padrões moralistas do século XIX, deverem respeito à figura do esposo falecido, conservando um permanente estado de viuvez.

Ainda que o conto traga à tona a exposição dos pensamentos íntimos da mulher do século XIX e o posicionamento crítico por ela assumido em relação à realidade matrimonial, a narradora, em todos os momentos, procura atribuir à sua narrativa um tom didático e educativo, a fim de que nenhuma mulher desavisada possa, uma vez mais, sucumbir à sedução de um conquistador: "a lição há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas inexperientes. Mostra-lhes estas cartas; são folhas de um roteiro que, se eu tivera antes, talvez não houvesse perdido uma ilusão e dois anos de vida" (Assis, 1994, p.100).

Sobre o tom pedagógico-moralizante atribuído à narrativa de Eugênia, merece destaque também a questão das leitoras das confissões feitas pela viúva moça. Para Granja (2008), as mulheres que se dedicam à leitura desse conto podem identificar-se com a amiga-leitora de Eugênia – no caso, Carlota. Colocando-se na posição de amigas íntimas da protagonista, leitoras empíricas equiparam-se à leitora ficcional, estabelecendo com Eugênia uma relação de cumplicidade.

Esse aspecto também se mostra interessante no sentido de possibilitar que a viúva se sinta mais à vontade nos momentos em que tece o relato de suas experiências malfadadas com Emílio. É como se ela tivesse como propósito maior não apenas o desabafo (que, aliás, deveria ser compreendido por suas amigas leitoras, representadas por Carlota), mas principalmente o "ensino" da necessidade de preservar os bons costumes destinados às mulheres, já que, ao mesmo tempo que as leitoras podem querem aventurar-se nas paixões extraconjugais – como quase fizera Eugênia –, aprendem com a lição dada pela "amiga", a qual termina sozinha e cheia de remorsos.

Ainda que se verifique a pretensão moralista da viúva moça, não se pode deixar de prever a ponta de desejo que as "leitoras" de Eugênia são capazes de sentir em relação às aventuras vividas pela protagonista (além de aprenderem, a personagem afirma que elas iriam gostar – Assis, 1994). Basicamente, não é nada improvável que

Carlota e as demais "amigas inexperientes" da viuvinha, em vez de tomarem a história narrada como um exemplo daquilo que não se deve cometer no casamento, desejem, mesmo que silenciosamente, viver as ousadias experimentadas pela narradora, como se tais "deslizes", por meio da satisfação dos sentimentos, conseguissem suavizar a prisão conjugal de grande parte das mulheres.[89] Percebe-se, por conseguinte, que, da mesma maneira que a viúva toma a leitura de certos romances como um modelo que poderia coincidir com a realidade da sua própria vida, as amigas dessa dama podem adotar Eugênia como a mediadora do desejo de novas experiências.[90]

A intenção didática, em resumo, pode ser tomada como um pretexto para Eugênia sentir-se minimamente desinibida para narrar suas adversidades amorosas e seus pensamentos acerca das razões pelas quais ela (não) resiste à corte de Emílio. Consoante Zolin (1994):

> Ao lançar a sua desventura como um "roteiro" que as outras mulheres devem pressupor como exemplo, ela contextualiza seus atos; a narração de cada gesto ou movimento interior que caracteriza os deslizes pelos quais ela fora punida é feita simultaneamente com a da carência que lhe é instaurada pelo casamento insatisfatório, apontando para uma estreita ligação entre os dois aspectos de sua trajetória. (p.49)

---

89 Sobre a dissimulação das esposas em prol da satisfação dos sentimentos e da busca pela liberdade, cf. Santiago (2006, p.438).

90 A noção de desejo mimético é discutida por Girard (2009) na obra *Mentira romântica e verdade romanesca*, em que é apresentada a teoria acerca da mediação contida no desejo dos sujeitos. Segundo o estudioso, todas as relações que envolvem desejo são mediadas por um terceiro termo, ou seja, todos os relacionamentos amorosos são triangulares, uma vez que se pautam em três elementos: o sujeito desejante, o objeto desejado e o mediador. Resumidamente, Girard considera que o desejo é sempre estimulado por um outro – o mediador –, que passa a servir como referência para o sujeito que deseja. Em síntese, a tese em pauta implica considerar que as pessoas não desejam diretamente, mas indiretamente.

Não se pode deixar de perceber, contudo, alguns indicativos "encaramujados" (termo emprestado de Duarte, 2007) e de teor crítico que Machado insere, mansamente, na narrativa. Um exemplo seria a tipicidade atrelada ao papel do marido. Tal personagem, que poderia ser tomada como plana – simples papel social –, não é sequer nomeada em todo o texto, o que sugere o grau de recorrência com que a postura alheia e displicente do homem em relação ao matrimônio era observada na sociedade brasileira do século XIX. Poder-se-ia considerar que, para os indivíduos masculinos do período enquadrado, casamento era, tal como para o marido de Eugênia, tão somente uma "obediência às palavras do Senhor no *Gênesis*" (Assis, 1994, p.107).

Apesar de não ter sido o enfoque do nosso trabalho, é interessante mencionar outro ponto que poderia ser destacado em "Confissões de uma viúva moça", sobre a alusão feita no conto aos romances açucarados comumente lidos pela burguesia fluminense. Tal fato pode suscitar a crítica em surdina de Machado de Assis no que diz respeito à idealização do amor perfeito a que as mulheres recorriam mediante a leitura de obras do Romantismo ultrassentimental.

Desse sonho com o homem ideal presente nos livros resulta toda a desilusão e culpa sentida pela mulher ao final do conto. Esse fato poderia corresponder à constatação, por parte de Machado, do fracasso de idealizar um homem tal como os representados nas peças e nos romances piegas (preferidos pela maioria das mulheres). Com isso, o autor, em surdina, critica todo o tom excessivamente sentimental do Romantismo mais prototípico e, ainda, toda a ingenuidade das figuras femininas da época, as quais sonhavam com os amores grandiosos e perenes que liam nos livros.

Enfim, diversos apontamentos presentes no texto analisado também seriam dignos de pesquisa. O foco do nosso estudo, entretanto, centrou-se em três instâncias: na questão da mulher e no posicionamento, até certo nível ambivalente, crítico e altivo, demonstrado pela personagem feminina Eugênia em suas "Confissões", no suporte em que o conto destacado circulou no século XIX e, ainda, na relação de tal narrativa com o seu público alvo.

"Cinco mulheres": Hortência

Em "Cinco mulheres",[91] texto publicado entre agosto e setembro de 1865 no *Jornal das Famílias*, sob o pseudônimo Job, narra-se a vida de cinco damas distintas que protagonizam historietas "desvinculadas" umas das outras, à exceção de Carlota e Hortência, cujas narrativas se cruzam e se complementam. Na abertura do conto, ainda que o narrador advirta sobre a independência das histórias relatadas, é preciso questionar se realmente não existe um fio condutor entre as cinco passagens:

> Aqui vai um grupo de cinco mulheres, *diferentes entre si, partindo de diversos pontos, mas reunidas na mesma coleção, como em um álbum de fotografias*.
>
> Desenhei-as rapidamente, conforme apareciam, *sem intenção de precedência, nem cuidado de escolha*.
>
> *Cada uma delas forma um esboço à parte*; mas todas podem ser examinadas entre o charuto e o café.
>
> (Assis, [1956], p.155)

Os "retratos" esboçados pela figura enunciadora, ainda que sejam tomados como situações autônomas, mostram-se mais confluentes no tocante à leitura, pois, como anuncia o próprio narrador, todas as historietas "podem ser examinadas entre o charuto e o café". Além da trivialidade do exame, os relatos também apresentam outro ponto de convergência possível: a temática do casamento. Ainda que seja apontada a falta de intenção de precedência entre as biografias sintetizadas de cada mulher, é evidente que as pontas do conto aparentam uma reflexão nada fortuita por parte da voz dos textos. A primeira história – a de Marcelina – destaca uma moça virgem e angelical que sonha com um matrimônio impossível, ao passo que a última narração – de Hortência – evidencia a vida de

91 A versão da qual foram extraídas as citações do conto em análise consiste na coletânea *Contos recolhidos*, organizada por Raimundo Magalhães Júnior (1956).

uma dama adúltera que se "regenera" com a viuvez. Sinteticamente, são dois extremos da união conjugal: a idealização e o luto.

Deixadas as extremidades e os meios de lado, é preciso advertir que, no exame das mulheres enlutadas no século XIX, foi considerada apenas a última história divulgada pelo conto, já que é somente nela que se observa a presença da personagem viúva. Em tal narração, que é justamente a de Carlota e Hortência, tem-se a típica construção de um triângulo amoroso constituído pelas duas mulheres e pelo marido da primeira, José Durval. Além da temática da viuvez e da dupla traição[92] vivenciada pela mulher-mártir – no caso, Carlota –, também interessa observar, nessa história específica de "Cinco mulheres", a presença não muito habitual de um casamento celebrado por amor (ao menos, por parte da esposa) e a referência, também não muito comum, a uma separação conjugal.

No primeiro caso, segundo o texto, Carlota já era apaixonada por José Durval antes mesmo de se casar com ele, o que, para os padrões da época, não era algo muito típico entre as classes mais abastadas, haja vista a frequência de consórcios contratuais estabelecidos pelas famílias dos nubentes:

> Carlota casara com vinte e dois anos. Não sei por que apaixonara-se (*sic*) por José Durval, e menos ainda no tempo de solteira, de que depois de casada. O marido era para Carlota um ídolo. Só a ideia de uma infidelidade da parte dele bastava para matá-la.
>
> (Assis, [1956], p.164)

O tema da separação conjugal é introduzido por meio de Hortência, uma vez que essa personagem justifica a sua ida para a residência do casal Durval a partir de seu rompimento com o marido,

92 Carlota acolhe Hortência em sua casa após o processo de separação que a amiga havia enfrentado. Durante o tempo de convivência de Hortência com a família de Carlota, a primeira se torna amante do esposo desta, dando início à configuração do triângulo amoroso da historieta. Conclui-se que a mulher de José Durval é traída, ao mesmo tempo, pelo cônjuge e pela amiga.

que, segundo a nova hóspede, havia cometido atos de infidelidade no casamento. Não é explicitado no texto se a separação de Hortência chegou à etapa judicial do divórcio, mas pode-se presumir que sim, visto que ela, após o falecimento da "amiga" Carlota, veio a casar-se novamente.

No que diz respeito à viuvez, desperta a atenção o fato de Hortência tornar-se viúva do também viúvo José Durval, cuja primeira esposa falece não só como resultado da descoberta da traição consumada pelo marido e pela amiga, mas também em consequência da humilhação sofrida diante da desfaçatez protagonizada pelo consorte adúltero e pela companheira abjeta.

É evidente, inclusive, a transformação por que passa Hortência ao longo da narrativa. Na condição de amante de Durval, ela parece uma mulher sedutora e manipuladora, capaz de destruir qualquer paz matrimonial, mas, ao casar-se com o então viúvo, torna-se um "dragão de saias" (Assis, [1956], p.165), que somente sabe fazer exigências ao marido.

Casada, Hortência trai o cônjuge, que também sofre mudanças significativas em termos de comportamento. Antes, quando casado com Carlota, José Durval era o verdadeiro chefe da família. Unido pelos laços do matrimônio com Hortência, entretanto, transforma-se em um mero espectro do poder e da autoridade paternalista de outrora, o que confirma, por exemplo, a definição reiterada por Chalhoub (2003) acerca de paternalismo.

De acordo com o historiador, a política de domínio salientada consiste, basicamente, em uma autodescrição da ideologia senhorial. Em resumo, pode-se entender que o regime paternalista – suposto aqui como a concentração do poder nas mãos de uma figura masculina – corresponde ao mundo idealizado pelos senhores, podendo não condizer com a realidade dos fatos.

A citação a seguir mostra a mudança de José Durval e a ficcionalidade do poder que ele ainda imagina deter: "Um bilhete mandado por H. (o amante) caiu nas mãos de José Durval, não sei por que terrível acaso. *Houve explosão da parte do marido; mas o infeliz não tinha forças para manter-se na sua posição*; dois gritos e dois sorrisos

da mulher puseram-lhe água fria na cólera" (Assis, [1956], p.165, grifos nossos).

Voltando à questão da mudança sofrida por Hortência, quando ela assume a condição de viúva, presume-se que deixe de agir com insolência e receba punição pelos erros pretéritos, em uma espécie de tentativa do narrador de atribuir tom moralizante à história: "O que interessa saber é que Durval morreu de desgosto dentro de pouco tempo, e que Hortência procurou na devoção de uma velhice prematura a expiação dos erros passados" (Assis, [1956], p.165).

A viuvez de Hortência pode ser configurada, portanto, entre as personagens de Machado de Assis, como a da viúva arrependida. Ao conceder a essa mulher o destino de refugiar-se em uma "velhice prematura", confere-se à viuvinha uma punição compatível com os excessos de outros tempos. Assim como "Cinco mulheres", muitos textos machadianos que foram veiculados no periódico familiar de Garnier – bem como as publicações da grande maioria dos colaboradores – apresentam conteúdo moral próximo do gosto do público mais moderado ao qual a revista se destinava. O diferencial da narrativa aqui apresentada é a perspectiva moralizante atribuída à personagem masculina.

Nota-se que tanto Hortência quanto José Durval "pagam" pelos pecados passados. Em muitas obras de Machado, quase sempre o castigo moral é dado somente às mulheres que destoam das normas sociais de honradez e de pudor, como é o caso observado em "Um homem superior", publicado entre agosto e setembro de 1873 no *Jornal*, no qual verifica-se que a pena só é infligida a Carlotinha, e não a Clemente Soares, apesar de ambos fugirem do padrão de moralidade esperado pela doutrina da época.

Retomando a última história relatada em "Cinco mulheres", não pode passar despercebida a participação de duas outras personagens na focalização do texto: Luís Patrício e Valadares, dois amigos que diziam ter muita estima pela falecida Carlota. O início da narrativa descreve o funeral da pobre dama traída e, nesse cenário, constata-se o carinho que os dois homens sentiam pela esposa de José Durval:

> Os que acompanhavam o enterro, apenas dois o faziam por *estima* à finada: eram Luís Patrício e Valadares.
>
> Os mais iam por satisfazer a vaidade do viúvo, um José Durval, homem de trinta e seis anos, dono de cinco prédios e de uma dose de fatuidade sem igual.
>
> *Valadares e Patrício, na qualidade de amigos da finada, eram os únicos que traduziam no rosto a profunda tristeza do coração.* Os outros levavam uma cara de tristeza oficial.
>
> (Assis, [1956], p.163, grifos nossos)

De acordo com o próprio narrador, a indignação que os dois senhores demonstram pelas razões que culminaram na morte de Carlota é o principal fator que motiva a narração dos episódios de traição vividos na casa dos Durval. Segundo a voz enunciativa, o relato de tais acontecimentos será favorável à construção do perfil da "mulher-mártir" do conto.[93]

Ao final da obra, a troca de cartas entre os amigos dá abertura para que sejam identificadas outras focalizações no conto. Percebe-se que a inserção de outros pontos de vista propicia mais intromissões e mais subjetividade à narração, podendo colocar em dúvida a extensão da pureza de Carlota e a devassidão de Hortência, já que os dois homens que emitem juízos de valor acerca da finada e da viúva pareciam muito próximos da primeira.

Em verdade, caso se examinem os hábitos oitocentistas, é questionável a estima exacerbada que Patrício e Valadares julgam nutrir pela mulher falecida de José Durval, porquanto, naquele período, não era muito comum que rapazes tivessem amizade com senhoras casadas. Não se sabe se ela correspondia a esses sentimentos, mas, se o fazia, como era de fato essa amizade?

Mesmo que Carlota não fosse íntima dos dois cavalheiros, não se pode negar a parcialidade que eles depositam ao se referirem às

93 Nas palavras da narrativa, "como esses acontecimentos são o objeto destas linhas destinadas a apresentar o perfil desta quarta mulher, passo a narrá-los mui sucintamente" (Assis, [1956], p.163).

personagens do triângulo amoroso. O narrador "principal",[94] em alguns momentos do texto, também não disfarça o seu posicionamento a respeito de certos fatos: "Carlota casara com vinte e dois anos. *Não sei por que apaixonara-se* (*sic*) *por José Durval* [...]" (Assis, [1956], p.164, grifos nossos).

A intrusão narrativa pode suscitar uma série de perguntas sobre os motivos que impulsionaram Carlota a apaixonar-se pelo marido: amor ou dinheiro (ele é dono de cinco prédios)? Por fim, em decorrência da focalização textual, um leitor um pouco mais atento chega a duvidar do caráter de todas as personagens, incluindo as mulheres. Fica a dúvida: Hortência merecia realmente a punição que sofreu?

As regeneradoras

"O caminho de Damasco": Clarinha

Em "O caminho de Damasco", conto machadiano publicado no *Jornal das Famílias* entre os meses de novembro e dezembro de 1871, sob o pseudônimo Job, a jovem Clarinha apenas adquire o *status* de viuvez ao final da narrativa. Até então, a moça mostra-se uma esposa honrosa e de muito respeito para com a figura do marido, por quem não sente amor, mas nutre grande afeição. Por causa da dedicação e do carinho demonstrado pelo esposo ao longo do casamento, Clara sente profundamente ao descobrir a doença terminal do Dr. Marques, seu cônjuge. Quando viúva, a princípio, a bela senhora desespera-se e sofre em demasia, mas, após alguns meses, vê-se conformada.

A dor sentida por Clara não decorre, portanto, de um sentimento amoroso, mas apenas de uma gratidão imensa pelos cuidados e pela atenção dispensada por Marques em vida. Tanto que a viúva, após um ano do falecimento do companheiro, casa-se com o primo regenerado, Jorge Aguiar, por quem era apaixonada antes mesmo da consagração do primeiro casamento. A história da protagonis-

---

94 Refere-se à voz enunciativa "anônima" – embora em primeira pessoa – que relata a maioria dos acontecimentos.

ta permite depreender que a viuvez podia representar, no século XIX, uma maneira efetiva de as mulheres finalmente conseguirem casar com os homens que amavam e que haviam abandonado por circunstâncias do "destino" (imposições familiares decorrentes de contratos conjugais).

Especificamente em relação a Clara, é possível inseri-la no grupo das mulheres enlutadas que, apesar de enobrecerem a memória do falecido marido, não se privam de um novo casamento, uma vez que estão em plena juventude e ainda sentem o amor pulular no coração: "– Há três meses que morreu meu marido, interrompeu a moça; *dê-me o tempo necessário para chorar o melhor dos homens*" (Assis, 2008, v.2, p.1.060, grifos nossos).

Clara não se configura como uma viúva casadoira, já que não se casa com o primo apenas por vaidade ou por interesse de qualquer natureza. Na realidade, consorcia-se com Jorge por ainda sentir por ele o amor que a rondava antes de seu casamento com o Dr. Marques. Ao constatar que o primo agora havia se tornado um homem responsável e exemplar, Clara percebe nele a possibilidade de ser feliz e resolve não abrir mão dessa nova chance, ainda que opte por guardar um ano de luto em respeito à memória do prestativo médico com quem se casou.

Além da questão da viuvez, cabe ressaltar aqui as circunstâncias particulares em que se realiza o casamento de Clarinha com o primeiro esposo. A moça era praticamente órfã e vivia sob a tutela dos tios, que queriam para a recatada e melancólica donzela um futuro feliz ao lado de um marido que pudesse alegrar o coração triste da menina.

Quando o Dr. Marques anuncia para a família de Clara o seu desejo de maridar a jovem, os tios afirmam que o casamento apenas ocorrerá se ele for da vontade da sobrinha e se ela amar o médico pretendente. O matrimônio almejado para Clarinha parecia, segundo a perspectiva dos familiares da bela senhorita, não ter o estigma da obrigação e dos arranjos centrados em interesses domésticos. A posição da moça, que não confessa sentir amor por Marques, é interpretada como aquiescente diante da falta de negação

de carinho pelo doutor. O silêncio de Clara é suficiente, portanto, para as conveniências amorosas e casamenteiras em que a família e o próprio noivo queriam acreditar:

> – Sabes que alguém deseja casar contigo? Disse enfim a mulher de Aguiar.
>
> – Casar comigo? Perguntou a moça, abrindo muito os olhos.
>
> – Sim, contigo.
>
> – Titia está brincando.
>
> – Brincando por quê? Não mereces ser pretendida por alguém?
>
> – Clarinha não respondeu.
>
> – E essa pessoa, é muito nossa conhecida.
>
> – Ah!
>
> – Já reparaste?
>
> Clarinha levou a mão ao coração.
>
> – Não, murmurou ela.
>
> – Não adivinhas quem seja?
>
> – Não posso adivinhar.
>
> – O Dr. Marques.
>
> Clarinha empalideceu. A boa velha não tirava os olhos dela para ver se lhe lia no rosto os sentimentos do coração. Mas verdade, verdade, D. Joaquina não sabia traduzir fisionomias. *A comoção de Clarinha, qualquer que fosse a causa, pareceu-lhe que era de bom agouro para o médico.*
>
> – *Ama-o, não tem dúvida, disse ela consigo. Tudo está arranjado.*
>
> Clarinha recobrou a palavra no fim de dez minutos.
>
> – Titia, murmurou ela; *a senhora sabe o que me convém, e eu estou às suas ordens.*
>
> – Ordens, não, disse D. Joaquina; isto não é uma ordem; é uma consulta.
>
> – O Dr. Marques, disse Clarinha, é um excelente homem...
>
> – E um excelente marido? Concluiu D. Joaquina rindo.
>
> *Clarinha não respondeu.*
>
> *O silêncio da moça foi interpretado como um assentimento* [...].
>
> (Assis, 2008, v.2, p.1.045-6, grifos nossos)

Até que ponto é possível afirmar que os tios de Clara estavam de fato preocupados com os sentimentos da sobrinha? As circunstâncias da consulta feita por D. Joaquina, por conseguinte, devem ser relativizadas. Também pode ser destacada a forma como a matriarca da família – a mulher do pacato Silvestre Aguiar mostra-se, afinal, a verdadeira chefe da casa, haja vista o seu "despotismo" em relação à figura do consorte e do filho – justifica a "abertura" dada a Clarinha para escolher o marido: "[...] sei que é uma rapariga de muito juízo, e digna de escolher o seu próprio esposo. Em circunstâncias diversas, eu é que lhe havia de dar o noivo" (Assis, 2008, v.2, p.1.045).

Cumpre mencionar, ainda, que D. Joaquina, décadas anteriores ao tempo da narração, também teve a oportunidade de escolher o cônjuge, após a recusa de diversos pretendentes à sua mão. Pelo exposto, percebe-se que nem todas as famílias mais abastadas do XIX (incluídas entre elas as do início do século, como no caso de D. Joaquina), portanto, pareciam seguir os padrões de arranjos consorciais. É certo, porém, que as escolhas dos nubentes deviam pautar-se em certos limites de razoabilidade e de aceitabilidade para os padrões da época. Se D. Joaquina tivesse escolhido um esposo de posição social muito inferior à sua (o mesmo vale para Clarinha, apesar do fato de tal moça não ter propriamente escolhido o noivo), talvez os pais dela não tivessem tido a mesma "liberdade de espírito" para permitir que a filha decidisse, a seu bel-prazer, o seu futuro.

Voltando à discussão sobre Clarinha, há uma circunstância interessante que merece ser apontada sobre tal personagem: trata-se do seu caráter assaz independente, demonstrado desde o início da narrativa. A vida infeliz da protagonista (perda da mãe, abandono do pai e favores dos tios) impulsiona a jovem a dedicar-se aos estudos e às artes, com a intenção de um dia tornar-se professora e, dessa maneira, garantir o próprio sustento:

> Clarinha vingara-se dos golpes que lhe dava o seu mau destino, instruindo-se e aprendendo a trabalhar com uma docilidade

> que encantava a senhora D. Joaquina. Esta boa senhora dizia que a sobrinha havia de ser a herdeira de sua competência na arte de governar a casa. Efetivamente, era difícil achar em tão verdes anos – 18 contava ela – tanta seriedade, prudência, atividade e ordem. Os momentos vagos, dava-os a moça ao estudo da música e da língua francesa, porque o seu fim era poder lecionar algum dia, e achar nessa profissão os meios de subsistência de que viesse a carecer.
>
> (Assis, 2008, v.2, p.1.040)

A ambição feminina de dedicar-se ao magistério, para os padrões do XIX brasileiro, não era muito comum, tendo em mente os limites sociais impostos à educação da mulher até o final dos Oitocentos (o ensino primário para meninas era pautado em matérias de cunho prático e social,[95] ao passo que o secundário somente começou a ter maiores êxitos após a década de 1880). A carreira do magistério primário, conforme aponta Stein (1984), era uma das únicas profissões aceitas para as damas da sociedade, pois representava uma espécie de continuação das funções maternas. Para uma mulher, escolher um emprego em vez de aplicar-se às tarefas puramente domésticas significava, em certo sentido, uma mudança de perspectiva digna de nota.

Em relação ao desejo demonstrado pela sobrinha, D. Joaquina tenta dissuadi-la ao mostrar um caminho aparentemente mais seguro para a garantia do futuro da moça: o casamento. O trecho a seguir ilustra bem o modo como a tia de Clarinha trata o matrimônio como a "carreira" mais viável para a menina:

> D. Joaquina aprovava esta previsão da sobrinha [a de dedicar-se ao magistério], mas procurava dissipar-lhe tais receios, dizendo que enquanto ela vivesse, e ainda depois que finasse, a sobrinha não

95 As disciplinas procuravam dar ênfase às utilidades do lar (bordados e cuidados com a casa) e às informações sobre comportamento em sociedade (etiqueta, rudimentos de uma língua estrangeira, música, dança e canto).

precisaria de nada. *Além disso, estava moça, e um casamento viria pô-la ao abrigo de toda a necessidade.*

– Um casamento? dizia Clarinha, com ar triste; isso não é para mim.

– Por quê?

– Quem quererá casar comigo?

– Quem não for tolo, dizia a boa velha. Vejam lá se é fácil achar uma esposa como tu hás de ser!

Clarinha abanava a cabeça e ficava pensativa.

(Assis, 2008, v.2, p.1.040, grifos nossos)

Também de acordo com as circunstâncias contextuais já analisadas nas primeiras seções, não se pode deixar de destacar a abordagem mais "familiar" do texto "O caminho de Damasco". Conforme evidencia Schwarz (1977), os primeiros romances machadianos[96] seguiram uma linha ideológica centrada no familismo e nos mitos do casamento. Em resumo, para o crítico, Machado de Assis escolheu, de maneira refletida, dar ênfase ao processo social extremamente conservador e paternalista que vigorava no Brasil da época; para tanto, a proposta do escritor fluminense consistia na "atribuição mais verossímil de temas e acentos" à produção literária da primeira fase, embora "ao preço de cortar as relações com o mundo contemporâneo" e liberal (Schwarz, 1977, p.65).

Em Machado de Assis, a predileção pelos núcleos do familismo, no entanto, parece questionar os valores e os desencontros da vida familiar, embora mantenha os critérios de moralidade e a ordem aparente das ações humanas. Nessas obras, na maioria das vezes, as tensões ficam camufladas, os conflitos são contidos e as vontades permanecem reprimidas, sob pena de contrariarem a "convencionada bondade geral dos familiares". Mesmo assim, é possível perceber que tanto as desigualdades quanto outros problemas de

96 Os contos iniciais do escritor também se enquadram em tal perspectiva, segundo o exame das narrativas usadas no estudo que originou este livro.

ordem social constam em tais textos, ainda que estejam "inscritos na órbita estreita e pia do sentimento doméstico" (id., ibid., p.67).

Em verdade, mediante as formulações discretas de Machado, depreendem-se certos questionamentos relativos à harmonia e aos bons princípios defendidos pelos ideais de família e de sociedade (merecem destaque os mecanismos do favor, da cooptação e da obediência, que caracterizavam os costumes paternalistas do país e, por conseguinte, das famílias mais abastadas).[97]

Em "O caminho de Damasco", o Dr. Marques descobre, por meio de Clarinha, a felicidade na constituição e na preservação familiar. O médico era celibatário, mas percebe que apenas a tranquilidade e a presença da família seriam capazes de lhe trazer o verdadeiro êxito:

> Marques nunca fora casado; o celibato fora o programa de toda a sua vida, e sê-lo-ia até o dia da morte, se as qualidades de Clarinha, a sua aplicação ao trabalho, os seus hábitos inocentes e graves, lhe não tivessem influído no ânimo a ponto de lhe despertar a ideia do matrimônio.
>
> *O espetáculo de uma vida plácida no meio da família começou a seduzir-lhe o coração. A razão veio auxiliar este impulso natural; comparou o que seria uma velhice solitária com uma velhice cercada dos cuidados de uma esposa digna desse nome.*
>
> (Assis, 2008, v.2, p.1.043, grifos nossos)

A mesma situação parece ocorrer com Jorge. O rapaz, durante todo o conto, mostra-se avesso à vida familiar e ao casamento, até que, ao assistir aos cuidados da prima com o esposo moribundo, sente que apenas a estrutura basilar da família é digna de consideração. O mancebo conclui que uma existência dedicada à esbórnia logo seria reduzida ao esquecimento e à solidão, ao passo que a vivência com a família possibilitaria o amor sincero, a atenção e a companhia até o final dos dias.

97 O livro *Helena*, por exemplo, revela as desigualdades que existiam nas famílias brasileiras na época.

Esse raciocínio de cunho moralista trabalhado pelo texto "casa" com o que afirma Schwarz (1977) acerca do ideal familiar preconizado pelos primeiros trabalhos de Machado de Assis:

> Noutras palavras, *a família, de preferência abastada, é a intocável depositária da ordem e do sentido da vida*. Oposta ao egoísmo do celibato e ao desperdício da viuvez, à esterilidade das relações passageiras e à brutalidade das relações desiguais, à irregularidade em geral, à obscuridade da pobreza, à aridez do trabalho, e a outras mais desgraças do país, *a vida familiar é a esfera reparadora em que as disparidades sociais e naturais devem achar consolo e sublimação. Agente civilizador, ou refúgio dos civilizados, é ela o critério da moralidade e da racionalidade das ações humanas* [...]. (p.66)

Visto que o conto aqui discutido enfoca os padrões moralistas do familismo, é possível afirmar que Machado de Assis uniu, no mesmo trabalho, a proposta racional de retirar quaisquer marcas de inautenticidade do processo social brasileiro com a sugestão moralista apregoada pela revista que se intitulava "das famílias". Obviamente, o caráter moral da narrativa machadiana não deve ser plasmado, haja vista a possibilidade de discussão a respeito da personagem despótica de D. Joaquina, por exemplo, e da viúva que, mesmo zelosa à lembrança do falecido, não deixa de desposar o primo.

Também sobre Clara, é inegável o "poder" que ela assume de transformar os pensamentos e a vida tanto de Marques quanto de Aguiar. De maneira análoga ao episódio bíblico que relata a conversão de São Paulo – história mencionada, aliás, pelo padre que participa da trama[98] –, a viuvinha promove, ainda que indiretamente, uma mudança notória na vida dos dois homens, porquanto faz que o médico celibatário passe a ter vontade de contrair matrimônio e

98 "Há dezenove séculos aconteceu o mesmo a um homem ilustre que perseguia os cristãos. No caminho de Damasco, uma visão o converteu. Esse homem era S. Paulo. Uniu-se à melhor das noivas, a Igreja, e oxalá vocês se amem tanto, como aqueles dois se amaram. Deus me perdoará a comparação, porque amar é estar sempre perto do céu" (Assis, 2008, v.2, p.1.061).

que o primo leviano sofra um processo de "restauração" de caráter e de arrependimento sincero. É possível tomá-la, portanto, como uma "viúva regeneradora".

Por último, é necessário apontar algumas das características da focalização do texto. Em "O caminho de Damasco", o narrador é, segundo as categorias de Friedman, onisciente, uma vez que demonstra conhecimento de tudo o que ocorre com as personagens e domina toda a história narrada. A mesma voz enunciativa, no entanto, não se mostra neutra em relação aos fatos enunciados, porquanto explicita, em algumas situações, o seu próprio juízo de valores sobre as ocorrências, como no que diz respeito à postura leviana de Jorge, inicialmente:

> No ano anterior, voltara de São Paulo com um diploma de bacharel na algibeira e uns amores no coração. Poderia dizer que trazia também alguma ciência jurídica na cabeça, se o meu intento não fosse uma escrupulosa fidelidade histórica. Aguiar aprendeu apenas o necessário para de todo em todo não atar as mãos aos lentes, mas o pouco que aprendeu ficou na serra de Cubatão, sem lhe deixar saudades. Os amores ainda os trouxe até à barra do Rio de Janeiro; mas com certeza não desembarcou com eles. Também não valiam a pena; eram amores bem pouco sérios para virem acolher-se à sombra da família.
>
> (Assis, 2008, v.2, p.1.038, grifos nossos)

É possível afirmar que a figura que narra o conto se classifica como narrador onisciente intruso, como a maioria das entidades ficcionais até aqui analisadas.

"Conversão de um avaro": Rufina Soares

O conto de Machado de Assis intitulado "Conversão de um avaro", lançado entre os meses de junho e agosto de 1878, sem o uso de pseudônimo, dá destaque a uma viuvinha de 27 anos de idade, chamada Rufina Soares. Tal personagem merece relevo por reunir em si diversas características designadas, neste livro, às viúvas.

Como se observa ao longo da narrativa, a senhora Soares mostra-se casadoira, experiente e sedutora, mas o atributo que mais avulta na dama, em meio a todos os outros, consiste no poder que demonstra de converter a sovinice do protagonista em prodigalidade.

A trama concentra-se na personagem de Gil Gomes, um colchoeiro de 52 anos cuja avareza constitui o traço mais marcante da sua imagem. Segundo as observações tecidas pelo narrador, o mercador de colchões, por motivos de economia, não veste roupas novas, não mora em uma casa confortável, mas possui uma loja sempre cheia de mercadorias:[99]

> Note-se que não era homem sórdido, pessoalmente desassisado, não. Usava camisa lavada, calça e rodaque lavados. Mas era a sua maior despesa. A cama era um velho sofá de palhinha; a mobília eram duas cadeiras, uma delas quebrada, uma mesa de pinho e um baú. A loja não era grande nem pequena, mas regular, cheia de mercadoria. Tinha dois operários.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1878, n.6, p.170)

Em decorrência de toda a parcimônia – ou seria mesquinharia? – e de toda a "miséria" de Gil Gomes, ele consegue juntar um bom pecúlio. A situação do protagonista é alterada, contudo, desde que ele é acometido por uma moléstia e, por isso, é convidado a se tratar na casa do amigo José Borges, que, sob a máscara da solicitude e da gentileza gratuita, planeja alcançar, em oportunidades futuras, algum benefício como paga pela generosidade. Na residência de Borges, Gomes conhece Rufina Soares, viúva de 27 anos e prima do amigo do colchoeiro. Aparentemente, Gil Gomes interessa-se, já à primeira vista, pela dama, o que não deixa de acontecer com o incitamento e com o "empurrão" de José Borges, que percebe a possibilidade de "lucrar" com o romance entre a prima e o comerciante:

---

99 Ironicamente, aplica-se à história da personagem, portanto, o seguinte ditado popular: "Em casa de ferreiro, espeto de pau", visto que Gomes, apesar de vender colchões, dorme em um sofá velho de palhinha.

> A viúva Soares era prima de José Borges. Tinha vinte e sete anos, e era, na frase do primo, um pedaço de mulher! Efetivamente era vistosa, forte, de ombros largos, braços grossos e redondos. Viúva desde os vinte e dois, *conservava um resto de luto antes como um realce que outra coisa*. Gostava de véu porque um poetastro lhe dissera em versos de todos os tamanhos que seus olhos, velados, eram como a estrela através de nuvens finas, ideia que a Sra. D. Rufina Soares achou engenhosa e novíssima. O poeta recebeu em paga um olhar...
>
> Na verdade, *os olhos eram bonitos, grandes, pretos, misteriosos. Gil Gomes, quando os viu, ficou embasbacado*; foi talvez o remédio que melhor o curou.
>
> – Essa tua prima, na verdade...
>
> – Um pedaço de mulher!
>
> – Pedaço! É uma inteira, são duas mulheres, são trinta e cinco mulheres!
>
> – Que entusiasmo! Observou José Borges.
>
> – Eu gosto do que é belo, respondeu Gil Gomes sentenciosamente.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1878, n.6, p.172, grifos nossos)

Além do porte vistoso de Rufina, chama a atenção o interesse do colchoeiro – e também do narrador! – pelos olhos da viúva. Em poucas palavras, se não for exagerada e obtusa a comparação, é possível relacionar o encantamento despertado pelo olhar da figura feminina com a atração (obsessiva?) de Bentinho pelos olhos de ressaca, também misteriosos, de Capitu, em *Dom Casmurro* (cf. cap. XXXII).

Sugerida a proximidade entre as obras, cumpre mencionar a presença de outra passagem do texto cujos elementos remetem à cena clássica e introdutória de uma segunda produção literária: as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. No excerto referido das *Memórias*, não só é declarado o início do relacionamento entre os pais de Leonardinho – Leonardo Pataca e Maria das Hortaliças –, mas também é concluída a origem do anti-herói: ele é fruto de uma pisadela e de um beliscão

(cf. Almeida, 2005). Em "Conversão de um avaro", por sua vez, a viúva e o mercador de colchões, também no primeiro encontro, dão indícios de paquera e de interesse mútuo e, para tanto, não deixam de recorrer à linguagem simbólica particular aos namorados, com o mesmo direito a pisadelas, beliscões e troca de olhares:

> O jantar foi uma delícia, a noite outra delícia; Gil Gomes sentia-se transportado a todos os céus possíveis e impossíveis. Ele prolongou quanto pôde a noite, propôs uma bisca de quatro e teve meio de fazer com que Rufina fosse sua parceira só pelo gosto de lhe *piscar o olho*, quando tinha na mão o sete ou o ás.
>
> Foi adiante.
>
> Num lance difícil, em que a parceira hesitava se pegaria na vasa com a bisca de trunfo, Gil Gomes, vendo que ela não levantava os olhos, e conseguintemente não podendo fazer-lhe o sinal de costume, *tocou-lhe no pé com pé*.
>
> *Rufina não recuou o pé; compreendeu*, atirou a bisca na mesa. E os dois pés ficaram alguns segundos. Repentinamente, a viúva *parecendo* que só então dera pelo atrevimento ou *liberdade* do parceiro, recuou o pé e ficou muito séria.
>
> Gil Gomes olhou vexado para ela; mas a viúva não lhe recebeu o olhar. No fim, sim; ao despedir-se daí a uma hora é que Rufina fez as pazes com o colchoeiro *apertando-lhe muito a mão*, o que o fez estremecer todo.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1878, n.6, p.173, grifos nossos)

Com sentido semelhante ao da linguagem amorosa que os apertos de mão, os toques de pé e as piscadas de olho representavam, no século XIX existia o código secreto dos leques. Em consonância com um artigo publicado na seção "Mosaico" do *Jornal das Famílias*, em maio de 1865, a narrativa de Machado de Assis aqui analisada menciona a simbologia do uso do leque pelas mulheres do período e mantém-se, pois, em conformidade com as descrições abordadas no texto "O que não diz a língua e o que não ouvem os ouvidos", de Sebastianopolino, segundo o qual:

> *As senhoras [...] são as criaturas deste mundo que mais e melhor uso fazem da linguagem simbólica.*
>
> Enquanto os homens se servem de seu chapéu para seus cumprimentos de convenção, ou quando muito de um aceno para com uma pessoa de muito de sua intimidade, as senhoras têm o leque.
>
> Oh! *E que não diz o leque?!*
>
> "*O leque*, diz um escritor cujo nome não me lembra, ou creio até que nunca soube, *é um livro de amor. Reflete-se nele o espírito de sua dona. A impaciência, o amor, a cólera, tudo se lê no leque, espécie de telégrafo elétrico, que anuncia ao amante os boletins amorosos de cada momento.*"
>
> (*Jornal das Famílias*, 1865, n.5, p.145, grifos nossos)

No que se refere ao conto machadiano, há um momento em que Rufina Soares se vale do leque para, possivelmente, reiterar o seu entusiasmo pela figura de Gomes: "Rufina reclinou-se na cadeira agitando o leque; meia (*sic*) voltada para ele, que respondia trêmulo" (*Jornal*, 1878, n.7, p.203). Tornando ao artigo veiculado na seção "Mosaico", constata-se que era comum o uso do leque pelas senhoras oitocentistas, para exprimir o que sentiam em relação aos pretendentes. Dessa maneira, quando a mulher, após olhar para um homem, abanava-se muito depressa, pretendia sinalizar que amava o cavalheiro. Parece ser esse o "boletim amoroso" ocorrido entre a viúva e o colchoeiro da narrativa de Machado.

Outra situação que ilustra a simbologia da atmosfera de conquista que paira sobre os protagonistas da trama corresponde à cena da sobremesa dividida pelo (quase) casal:

> À sobremesa, quis por força que ela comesse uma pera, descascada por ele; e a viúva para lhe pagar a fineza, exigiu que ele comesse metade.
>
> – Aceito! Exclamou o colchoeiro fora de si.
>
> *A pera foi descascada. Partiu-a a viúva, e os dois comeram a fruta, de parceria*, com os olhos modestamente no prato.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1878, n.7, p.204, grifos nossos)

O alimento compartilhado remonta à história cristã do fruto proibido experimentado por Adão e Eva no Jardim do Éden. Com a pera descascada, as personagens também descobrem o "pecado". No caso de Gil Gomes, nota-se que a luxúria, antes adormecida, toma conta da avareza e, conforme anunciado e adiantado pelo narrador no parágrafo de abertura do texto de Machado, esse último vício derruba ou, ao menos, "quebra as pernas" do pecado original.[100]

No âmbito das investidas evidentes de Rufina junto a Gil Gomes, merece ser apontada também a conduta audaciosa e sagaz da viuvinha no que diz respeito à conquista do avaro. Em inúmeras situações, a senhora Soares protagoniza um jogo de avanços e recuos em direção a Gomes, para que o colchoeiro, ingenuamente, sinta-se estimulado pelo suposto interesse da dama e, ainda, desesperado pela conquista definitiva do coração dela. De forma bastante perspicaz e com a ajuda do interesseiro José Borges, Rufina finge sustentar um recato e uma pureza de caráter que, em verdade, não lhe pertencem, mas consistem em artifícios certeiros para o domínio do coração e do bolso de Gil Gomes.

As estratégias adotadas pela senhora demonstram surtir efeito a partir do momento em que o comerciante deixa de se importar com o controle obstinado da loja de colchões e, em vista disso, começa a se esquecer de fechar o caixa do estabelecimento: "Onze horas! E ele que quisera assistir ao fechar a porta! A casa entregue ao caixeiro tão longo tempo era um *perigo*; pelo menos era uma *novidade que podia ter graves consequências*. Circunstância que *ainda* mais lhe ensombrou o espírito" (*Jornal*, 1878, n.7, p.206, grifos nossos). De fato, a "novidade" que traz resultados negativos para Gomes é tardiamente descoberta por ele. Antes disso, o mercador contrai laços matrimoniais com o verdadeiro motivo que, posteriormente, resulta na sua ruína: a senhora Soares.

---

100 Nas palavras da entidade enunciadora do texto: "Os vícios equilibram-se muita vez; outras vezes neutralizam-se ou vencem um a outro. Há pecados que derrubam pecados ou pelo menos quebram-lhes as pernas" (*Jornal das Famílias*, 1878, n.6, p.170).

É digno de nota o episódio em que, após Borges induzir o colchoeiro a concretizar a proposta de casamento para a viúva, ela recebe a "oferta" (tão difícil de ser feita) com uma reação inesperada. Propositadamente vestida com uma simplicidade incomum, a viuvinha simula estar abalada com a possiblidade de dedicar-se a outro matrimônio e, com isso, causar a desonra da memória de seu falecido e amado esposo:

> – Que é que tem? Perguntou Gil Gomes com uma ternura que ninguém era capaz de supor-lhe. Vamos lá; confie-me tudo, se alguma coisa há porque eu não compreendo...
>
> – Amo-o muito, disse Rufina erguendo para ele um par de olhos belos como duas estrelas; *amo-o muito e muito. Mas vacilo em casar*.
>
> – Disseram-lhe de mim alguma coisa?
>
> – Não, mas *tremo do casamento*.
>
> – Por quê? Foi infeliz com o primeiro?
>
> – Fui muito feliz e por isso mesmo *receio que seja infeliz agora*. Parece-me que *o céu me castigará se eu casar segunda vez*, porque nenhuma mulher foi ainda tão amada como eu fui. Oh! *Se soubesse que amor me teve meu marido! Que paixão! Que delírio! Vivia para fazer-me feliz*. Perdi-o; casar com outro é esquecê-lo...
>
> Tornou a cobrir o rosto com as mãos, enquanto o colchoeiro, *ferido por aquele novo dardo*, jurava a seus deuses que havia de casar com ela ou o mundo viria abaixo.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1878, n.8, p.231, grifos nossos)

Conforme exposto, o drama encenado por Rufina integra a sequência de táticas da viúva e de Borges para promoverem uma revolução amorosa no avaro e extraírem dele as vantagens da profusão de réis que libera. A representação da senhora Soares também indicia o objetivo da dama de fazer que o ingênuo mercador queira superar a "fama" do primeiro marido de Rufina, valendo-se, para isso, de quaisquer meios – mesmo dos mais caros – para alcançar uma boa reputação diante da noiva. O golpe da senhora é certeiro: a essa altura dos acontecimentos, Gomes acha-se "cego e tonto" (*Jor-*

nal, 1878, n.8, p.231), por isso não poupa gastos para a cerimônia de matrimônio, o que causa estranhamento e, mais ainda, incredulidade na vizinhança.

"Passado o Rubicon",[101] ou seja, consagradas as núpcias, o "estado de sonambulismo amoroso" (*Jornal*, 1878, n.8, p.232) do colchoeiro só piora: aprende a jogar o voltarete, adquire a assinatura do teatro, compra carro, dá jantares às sextas-feiras, empresta dinheiro a José Borges a cada trimestre, esquece-se das obrigações da empresa e, em consequência, transforma-se em uma espécie de "cachorrinho de regaço" da consorte, até o dia em que, em meio a tantos gastos e tanta displicência em relação aos colchões, Gil Gomes declara falência. Como esperado, Rufina abandona o pobre cônjuge, que, sem loja para administrar, acaba a vida como agente em um cartório de escrivão.

Percebe-se, pois, que quem mais lucra na história toda é José Borges, que, além de conseguir obter o máximo possível de "empréstimos" do amigo, não tem a vida afetada (continua com a família e com o mesmo emprego) após a falência de Gomes. No caso de Rufina, é óbvio que a dama também consegue extrair da algibeira do comerciante todo o luxo e todo o conforto almejado, mas, com o abandono do esposo falido, ainda que tente se casar com outro homem rico, a sua chance de maridar é reduzida, haja vista a sua idade crescente e, além disso, o conceito de "desertora" de casamento.

Sobre a figura que relata o conto, é preciso observar que, além da onisciência intrusa que mais se verifica entre os narradores machadianos ao longo do *Jornal das Famílias*, também é muito saliente a ironia com que o enunciador constrói as mudanças sofridas pelo protagonista e as artimanhas sustentadas pela viúva e por Borges.

---

101 Machado de Assis já havia feito, em *Helena*, referência à transposição do rio Rubicon (Rubicão) como forma de realçar não apenas a dificuldade de determinadas escolhas, mas também a impossibilidade de voltar atrás em relação a essas opções. Cf. Assis, *Helena*, cap. XIII: "Transposto o Rubicon, não havia mais que caminhar direito à cidade eterna do matrimônio". Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm03.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2013.

No episódio em que Gil Gomes compra uma sobrecasaca nova, o narrador ressalta, com graça, o tamanho do sacrifício do colchoeiro para conseguir conquistar os olhares da viuvinha, cuja atenção, na realidade, já está garantida pelo interesse dela no dinheiro do comerciante, estando ele com casaco moderno ou não:

> O fato sobretudo de o ver sair com uma sobrecasaca nova, por ocasião dos anos da viúva, pôs a rua em alvoroço. Uma sobrecasaca nova! *Era o fim do mundo. Que querem? A viúva valia a pena de um sacrifício por maior que ele fosse e aquele foi imenso.* Três vezes recuou o colchoeiro estando à porta do alfaiate, mas três vezes insistiu. Ir-se-ia embora, se fosse possível, varrer-se-lhe da memória a figura da dama. Mas se ele a trazia presente! Se ela estava aí, diante dele, a fitá-lo, a sorrir-lhe, a moer-lhe a alma, a despedaçar-lhe o coração! *Veio a sobrecasaca; ele vestiu-a; achou-se elegante. Não chorou o dinheiro porque só o dominava a ideia de ser contemplado pela viúva.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1878, n.7, p.207, grifos nossos)

Em tom de zombaria discreta, portanto, o foco narrativo mostra aos leitores como a avareza de Gil Gomes foi convertida em prodigalidade em consequência da cegueira causada pelo amor e das despesas implicadas por esse "nobre" sentimento.

A fiel ao luto: "Um dia de entrudo"

O texto "Um dia de entrudo", de Machado de Assis, circulou no *Jornal das Famílias* entre os meses de junho a agosto de 1874, tendo recebido a autoria do pseudônimo Lara. A narrativa também conta com a presença de uma viúva: no caso, D. Angélica Sanches, que, após o falecimento do esposo, mostra-se uma mulher suficientemente capaz de assumir o controle de todos os assuntos relacionados à família e aos problemas domésticos.

Angélica, mesmo antes de casar, parece uma personagem resoluta que destoa das figuras femininas delicadas e passivas no que concerne às oposições circunstanciais da vida:

> *D. Angélica pertencia, fisicamente falando, a essa classe de mulheres capazes de matar um porco de uma cajadada.* Além de possuir um par de espáduas atléticas, *tinha um gênio de arremeter contra qualquer obstáculo e vencê-lo. Parece que o namorado desdenhava as mulheres alfenins, as criaturas quebradiças e moles.* Gostava de uma robustez que indicava saúde e disposição para trabalhar. Angélica resumia tudo isso. Amaram-se e no fim de algum tempo celebrou--se o casamento, com aplauso de amigos e conhecidos.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1874, n.6, p.177-8, grifos nossos)

Não se sabe, entretanto, se D. Angélica, quando moça, desenvolve uma personalidade mais enérgica e robusta por causa das predileções demonstradas pelo homem por quem se apaixona e com quem se casa ou se ela já era ativa e vigorosa antes mesmo de conhecer o senhor Tomás Sanches, que interessa-se pela dama justamente por encontrar nela os principais atributos que sempre buscou em uma mulher. O conto mostra que, antes de ir para o Rio de Janeiro, Angélica vivia em Minas Gerais, onde aprendera princípios de cunho liberal. Ao chegar à Corte e encantar-se por um componente da guarda do rei, a então donzela altera todas as suas concepções para adequar-se aos gostos do pretendido:

> D. Angélica tinha nessa época seus cinquenta e nove anos. Nascera mais ou menos no tempo da conjuração de Tiradentes. Criada por um lavrador de Minas, D. Angélica adquiriu certos princípios liberais, mas perdeu-os em 1808, quando veio ao Rio de Janeiro e assistiu à entrada da corte real. Ainda que esta *mudança nos princípios políticos de D. Angélica* foi resultado de uma paixão por um arqueiro ou quer que seja da guarda real.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1874, n.6, p.177, grifos nossos)

Vê-se, pois, que Angélica é bastante apta a mudar de vida e de comportamento, a depender da sua própria conveniência. Como lhe era mais oportuno manter-se determinada e repleta de atitude, ela assim o faz ao longo do casamento e mesmo após a morte do ma-

rido. Interessa salientar, todavia, que, na condição de viúva, a senhora Sanchez consegue deter o poder familiar que antes pertencia ao marido, ou seja, Angélica passa a administrar todos os assuntos pertinentes aos negócios da família e da casa. Cabe mencionar, por exemplo, as situações em que à viúva reitera que o domínio do lar estava reservado somente a ela e que o seu dever também era punir a prole, ainda que, na verdade, ela não consiga deter os filhos e suas travessuras no dia de entrudo:

> D. Angélica mandou *ordem terminante* aos filhos que subissem. Subiram.
>
> – Que desaforo é esse, rapazes? Disse ela.
>
> – O que é, mamãe? Perguntaram ambos.
>
> – Pois então vocês não respeitam um homem velho e sério, que nos visita? Isto é bonito?
>
> – Mas foi uma brincadeira.
>
> – Pois eu *não quero* mais essa brincadeira... Brinquem lá com quem quiserem mas não com as pessoas que vêm à *minha casa*.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1874, n.7, p.211, grifos nossos)

> D. Angélica *mandou* vir o bacalhau com que se castigava os escravos e foi abaixo em pessoa.
>
> – Andem! Lá para cima! Quando não... Vai tudo a vergalho.[102]
>
> *Os rapazes obedeceram.*
>
> *D. Angélica não era só mulher de prometer; era mulher de cumprir.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1874, n.7, p.212, grifos nossos)

---

102 Mais adiante, no texto, a viúva toma posse do vergalho, de fato, para castigar os filhos de outra traquinagem. A representação da mulher em posse do vergalho desperta a atenção para a simbologia do poder e da consequente estrutura de domínio e dominação a ele atrelada. A autoridade nas mãos de uma personagem feminina dá margem a uma discussão interessante, que pode ser encontrada por meio da leitura do conto também machadiano "O caso da vara" (que apresenta, por coincidência ou não, uma viúva como uma das protagonistas), publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1891, e republicado na coletânea *Relíquias de casa velha*, em 1889. Sobre essa narrativa, conferir o estudo de Alcides Villaça (2006) intitulado *Querer, poder, precisar*: "O caso da vara".

Na situação de chefe de família, portanto, é à mãe de Teresa, D. Angélica, que Batista precisa pedir o consentimento para casar-se com a amada. A viúva expressa, pois, a autoridade paternalista da casa, a ponto de poder decidir o futuro conjugal da filha:

> – Que deseja de mim?
>
> – A luz. *A senhora tem a minha luz nas suas mãos; pode dar-ma se quiser.* Amo a sua filha, D. Teresa, e desejo unir-me a ela pelos laços matrimoniais.
>
> [...]
>
> – Quanto ao que me pede, concluiu ela, se Teresa quiser, não tenho razão que opor a uma união que desejo ver feliz e tranquila.
>
> – A senhora chega ao sublime! Disse Batista.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1874, n.7, p.209, grifos nossos)

Uma vez que detém o poder das decisões familiares, também é de competência de Angélica deliberar sobre o casamento de Teresa. A mãe, porém, prefere dar a oportunidade de escolha para a filha, sem abusar da superioridade que a posição de chefe paternalista confere à boa senhora. A celebração do matrimônio que ocorre ao final do texto, por conseguinte, dá-se por vontade mútua dos nubentes, e não por convenção contratual dos familiares.

Ainda sobre a imagem da viúva da narrativa em foco, cumpre observar que a esposa do falecido Sanchez sempre revela a sua dor pela perda do cônjuge e o seu respeito eterno à memória do finado. Ao longo de todo o conto, na primeira oportunidade que encontra, a matriarca relembra com saudosismo as façanhas do consorte, como na passagem que segue: "– Sensato era o meu Tomás, acudiu D. Angélica; que juízo tinha ele! Que cabeça de homem! Deus lhe fale n'alma. Contarei o seguinte caso. No tempo do 7 de abril..." (*Jornal*, 1874, n.6, p.180).

Não se explicita na história há quanto tempo Tomás faleceu, mas pode-se notar que D. Angélica pretende manter-se em luto pelo restante da sua vida. Sabe-se, entretanto, que a viúva já conta, no tempo da narração, com 59 anos de idade, o que, de certa forma,

dificulta e afasta quaisquer ambições casadoiras, tendo em vista o contexto da época.

Como não se tem ciência, conforme já apontado, do tempo de falecimento de Sanchez (pode ser que a morte tenha ocorrido há muito tempo e, neste caso, a distância temporal teria facilitado a investida em um segundo matrimônio; pode ser, contudo, que o passamento tenha sido recente, e a brevidade do ocorrido, por seu turno, tenderia a complicar esse anseio), é difícil saber se D. Angélica guarda luto por amor ou por falta de alternativa. De qualquer maneira, a viúva de "Um dia de entrudo" parece fiel à memória do companheiro.

Por último, acerca dos recursos narrativos de "Um dia de entrudo", vale salientar que o narrador do texto regula a quantidade de informações que, segundo ele, podem interessar ao leitor. Dessa forma, convém notar que a voz enunciativa interfere na objetividade do texto a partir das determinações que estabelece em relação àquilo que convém que o público saiba:

> *Pouco importa saber que fim levou o Sr. Tomás Sanches no tempo em que se passam as cenas que vou relatar.* Basta saber que morreu quando de todo se lhe extinguiu a vida, coisa que provavelmente não lhe aconteceu sem perder a saúde. Demais, não é bom falar do finado Tomás Sanches ao pé de D. Angélica; a pobre senhora ainda hoje o chora. *Mas não lhe falem de homem que mereça o respeito, o amor e a consideração*, porque D. Angélica cita logo um caso do marido, que, entre parênteses, enriqueceu em pouco tempo.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1874, n.6, p.178, grifos nossos)

Essas intervenções abalam nitidamente qualquer tentativa, caso exista, de imparcialidade diante do material narrado, o que implica considerar que a focalização do conto, como já era esperado,[103] não

103 As expectativas quanto à categoria do narrador escoram-se na análise dos contos machadianos estudados até então.

é neutra, mas aberta à inserção de comentários e de pontos de vista subjetivos acerca dos fatos e das personagens da trama.

Sobre o narrador, ainda convém mencionar o tipo de tratamento que ele concede ao leitor de seu texto:

> As moças insistiram e ficaram ainda um quarto de hora fazendo limões.
>
> Benjamin queria levantar-se também, mas um olhar de Lucinda o deteve e *desde já qualquer leitor, ainda que não seja mais perspicaz que um chapéu, terá compreendido que os dois jovens se amavam.*
>
> (*Jornal das Famílias*, 1874, n.6, p.180, grifos nossos)

Por meio desse excerto, percebe-se o tom desdenhoso com que o enunciador do conto se refere aos seus destinatários potenciais. Na realidade, poder-se-ia conjecturar que o narrador pretende, com isso, elevar o padrão intelectual de recepção da obra a partir da exposição de depreciações que ele não gostaria que se encaixassem no perfil de seus leitores. Resumidamente, é como se a voz da história dissesse: "Todos poderiam compreender o que se passava entre Benjamin e Lucinda, mesmo o mais ignorante e tolo dos públicos, o que não é o seu caso, caro leitor".

Poder-se-ia inclusive pensar que o foco narrativo desdenha, de fato, dos consumidores do seu texto, embora o faça de modo irônico e não muito direto, talvez com a intenção de buscar um leitor ideal e nada ingênuo, capaz de perceber com facilidade as artimanhas da vida e, por extensão, da literatura. O objetivo do narrador é, nesta última hipótese, selecionar o seu público, o que, entretanto, não parece condizer com os princípios mercadológicos da imprensa periódica, cujo propósito maior é a superação das vendas de cada uma das edições.

Também se pode "desconfiar" do narrador quando se percebe a tentativa dele de induzir os leitores a se comportarem de acordo com o que ele próprio espera da recepção do seu relato: "Mas não lhe falem de homem que mereça o respeito, o amor e a consideração [...]". As advertências dadas pela entidade ficcional funcionam,

portanto, como outra espécie de recurso narrativo para manipular ainda mais a leitura, mesmo que se possa ter uma falsa ideia de um diálogo "saudável" estabelecido entre o leitor e o narrador.

A mártir: "O último dia de um poeta"

No conto "O último dia de um poeta", narrativa machadiana assinada com o pseudônimo Max, publicada nas edições de maio e junho de 1867 do *Jornal*, conta-se o drama amoroso vivido por um versificador e por uma viúva. A história do casal converge para o impedimento do amor de ambos em virtude das conveniências e dos arranjos sociais estabelecidos pela família da mulher. A respeito dessas negociações, é preciso ressaltar que o primeiro casamento de Carlota, a viúva do conto, ocorre tão somente como imposição dos pais da moça, o que já ressalta as circunstâncias contratuais em que se dava a grande maioria dos matrimônios oitocentistas:

> Imagine mais que [Carlota] estava em circunstâncias especialmente romanescas. *Acabava de perder o marido que na idade de dezesseis anos seus pais lhe tinham obrigado a tomar.* Contava então vinte e dois, e a morte daquele homem, se não lhe matou a alma, porque a alma não se achava ligada a ele, deu-lhe certa tristeza e arrancou-lhe algumas lágrimas, o que era nela um fundo de honestidade e pureza. (*Jornal das Famílias*, 1867, n.5, p.137, grifos nossos)

Visto que a protagonista não se consorcia com o primeiro esposo por vontade própria, é natural que procure uma segunda união conjugal que lhe seja mais aprazível e voluntária. A condição da viuvez, ao permitir que a mulher retome a sua vida social e volte a "brilhar fugazmente no céu da sociedade" (Ribeiro, 1996, p.146), proporciona à jovem Carlota a oportunidade de satisfazer-se no domínio amoroso: "[...] *à semelhança de uma criatura que deixa a prisão em que estivera detida por longos anos, ela reapareceu ao mundo*, assombrada e abatida. Era uma viúva que se achava ainda solteira. Buscava uma alma para casar. Apareceu-lhe o poeta" (*Jornal*, 1867, n.5, p.138, grifos nossos).

A chance da viúva de escolher o segundo marido, entretanto, é desfeita pela interferência do tio dela. Conforme demonstrado no decorrer deste livro, muitas mulheres enlutadas do século retrasado assumiam a posição de chefe da família e passavam a comandar os negócios deixados pelo cônjuge falecido. Não parece ser esse o caso de Carlota, que, após a morte do marido e por ocasião do óbito dos pais, começa a viver sob a tutela do tio, viciado em jogos.

É provável que o primeiro consorte da viúva não lhe tenha deixado muitos bens ou que algum mecanismo legal tenha impossibilitado que ela assumisse as rédeas administrativas do pecúlio do falecido, já que resta a Carlota se habituar à guarda do tio, que, no início, tenta mostrar-se neutro em relação às decisões da sobrinha. O resultado da influência do paternalismo assentado no tio da viúva, contudo, expõe-se no momento em que o homem precisa pagar uma dívida decorrente do vício em jogos. O resumo do entrave é o seguinte: o parente de Carlota deve muito dinheiro ao poderoso Venâncio, que exige, como forma de extinção do débito, a mão da viuvinha.

Mais uma vez, o destino de Carlota é decidido por imposição do poder representado pelo cabeça da família (*pater famílias*). O novo contrato matrimonial é firmado como pagamento pela dívida do parente da viúva, o que pode configurar tal dama como uma mulher-mártir, capaz de sacrificar duas vezes a própria felicidade em prol da obediência e da passividade diante da figura paternalista.

Basicamente, Carlota representa a viúva que anseia por um novo casamento como forma de suprir a infelicidade do primeiro. Passiva frente à situação do tio, no entanto, ela abre mão dos sentimentos que parece nutrir pelo poeta para lançar-se em um novo consórcio pautado exclusivamente no interesse. Em momento posterior, munida pelo sentimento do dever para com o marido, Carlota não se mostra feliz, mas também não trai a confiança do segundo esposo. Aceita a sua nova condição e, novamente, resigna-se, tal como fizera com o falecido.[104]

---

104 A moça passa, no decorrer da narrativa, da qualidade de "monstro" – mulher insensível aos sentimentos do poeta e apenas interessada na fortuna de Venâncio – para o estado de mártir.

Ainda sobre "O último dia de um poeta", saliente-se que os recursos narrativos empregados fogem, de certa maneira, à focalização comumente utilizada nos textos machadianos analisados no nosso estudo. Em vez do típico narrador onisciente intruso, manifesta-se no conto a voz enunciativa, em primeira pessoa, do protagonista da trama.

Na realidade, há certa variação de pontos de vista na obra, uma vez que, inicialmente, o narrador enuncia, mediante uma espécie de diário particular, as atribulações que abalam o seu estado emocional e a sua saúde:[105]

> São nove horas da manhã.
>
> Entra-me o sol vivo e ardente pelas frestas das venezianas. Parece que me convida a deixar o leito, e como que a reviver. Reviver! É esta a palavra: reviver quando estou certo de que poucos dias ou poucas horas me separam da sepultura. Não parece que para melhor sentir o que vou perder, deixando a vida, quer a morte que eu toque pela última vez os tesouros da felicidade que me ficam na terra?
>
> Melhor fora, decerto, para minha perfeita contrição, que a natureza me surgisse nos últimos dias com o seu aspecto mais sombrio e aflitivo. Então cuidaria, ao sair do mundo, que deixava um pesadelo e uma angústia, e que ia respirar os ares puros de uma vida sem igual.
>
> Depois...
>
> [...]
>
> (*Jornal das Famílias*, 1867, n.5, p.129)

A tristeza e a debilidade do narrador devem-se a uma decepção amorosa: "Gastei a minha mocidade em amar, com as forças vivas do meu coração, a quem provou que me não merecia" (*Jornal*, 1867, n.5, p.133). Posteriormente, com a chegada do médico responsável

105 Os desabafos do protagonista evidenciam que ele supõe estar à beira da morte, embora o real estado da personagem não seja realmente crítico, como alerta o médico.

por supervisionar o estado de saúde do protagonista, o poeta enfermo passa a contar ao doutor uma história que, como é percebido pelo conteúdo do drama e pelo desfecho anunciado, parece condizer com a vida e com os infortúnios amorosos do rapaz:

> *VII*
>
> [...]
>
> – [...] Vai deitar-se, deite-se e conte-me uma história.
>
> – Obedeço. Que história quer?
>
> – Uma história de meninos. *As três cidras, o príncipe formoso*...
>
> Refleti um pouco e respondi:
>
> – Contar-lhe-ei uma história interessante: um pouco velha, mas instrutiva.
>
> *VIII*
>
> Conheci um rapaz, poeta como eu, e como eu crente, a mais não poder ser, nas melhores ilusões desta vida.
>
> Não era rico, devia viver por si; todavia, pôde alcançar meio de preparar-se para uma profissão literária. Foi estudar. Tinha ao lado das ilusões grande bom senso, e a ele deveu correr os primeiros anos dos seus estudos sem cair nos laços do amor. Teve algumas fantasias, mas fantasias simplesmente, que começavam e acabavam na mesma noite. A sorte preparava-lhe... Abre a boca, doutor? A história o adormece?
>
> – Não; pode continuar.
>
> – A sorte preparava-lhe um golpe fundo, para castigá-lo do critério com que soube fugir às tentações que encontrou. [...].
>
> (*Jornal das Famílias*, 1867, n.5, p.137)

Nota-se que o protagonista – personagem que escreve o diário e se encontra enfermo em decorrência das vicissitudes do coração – coloca-se na posição de um rapsodo que expõe a história de um amor vivido por um homem e por uma mulher. Ainda que a narração siga em terceira pessoa, pode-se atribuir ao foco narrativo do texto a categoria de eu protagonista, conforme a clássica tipologia de

Norman Friedman,[106] pois o casal da narrativa mostra ser formado, em verdade, pelo próprio poeta doente e pela viúva amada pelo sensível moribundo.

É curioso observar que o distanciamento assumido pelo poeta no que concerne ao relato da sua vida consiste em uma estratégia adotada para tentar conferir maior objetividade à narração e ao grau de confiança estabelecido entre o leitor-ouvinte[107] e o narrador. Em suma, ao "esconder-se" usando o recurso da terceira pessoa, a entidade ficcional procura despir-se – mesmo que essa tentativa possa não ter o resultado esperado – das impressões de parcialidade associadas pelo público alvo.

Há ainda outra voz que se desdobra na enunciação do conto machadiano em exame. Essa última focalização se apresenta em terceira pessoa, no capítulo final do texto:

> Um ano depois, encontravam-se ao pé da estação do Campo, para tomar o caminho de ferro, dois homens, um moço, o outro velho. Olham-se e reconhecem-se. Depois entram, compram bilhetes e tomam lugar em um carro de 1ª classe.
>
> – Para onde vai? Pergunta o velho.
>
> – Vou para Rodeio.
>
> – Também eu.
>
> Acomodaram-se, e, enquanto esperavam a hora, e não vinha mais ninguém para o mesmo compartimento, trataram de conversar sobre coisas de sua vida.
>
> [...].
>
> (*Jornal das Famílias*, 1867, n.6, p.168)

Deve-se observar, todavia, que não aparecem nas enunciações do terceiro ponto de vista comentários vultosos a respeito das personagens ou dos acontecimentos relatados pelo poeta anteriormen-

106 Seguindo a classificação de Gerard Genette, o narrador, nesse texto, caracteriza-se como autodiegético, por ser correferencial com o protagonista da história. Ver mais informações em: Friedman (2002).

107 Tanto pode ser o leitor-ouvinte ficcional – no caso, o médico – quanto o público consumidor empírico (real) do *Jornal das Famílias*.

te, até mesmo porque, no capítulo final, predominam as falas das personagens, e não a interposição de uma voz responsável por contar os fatos.[108]

A coquete: "A parasita azul"

Em "A parasita azul", conto machadiano publicado, de junho a setembro de 1872, no *Jornal das Famílias*, sob o pseudônimo Job, há a presença de uma moça francesa que, em razão de seu casamento com um major polaco, transforma-se, ao ver dos conterrâneos parisienses, em uma "princesa russa". Conquanto essa mulher se torne viúva, a narrativa não se centraliza na sua história, mas no romance protagonizado por Camilo Seabra e por Isabel, ficando reservado à personagem francesa um papel mais reduzido.

A "Artemisa moscovita" (Assis, 1994), como é denominada pelo narrador, é a dama por quem Camilo se apaixona em Paris. Antes de conhecê-la, o jovem médico somente vivia "amores fáceis e paixões de uma hora" (p.164), mas, quando a encontra, fica completamente apaixonado pela viuvinha, que, embora pareça gostar das investidas do rapaz, não deixa de manter as aparências de um luto reservado. Ao longo da narrativa, no entanto, constata-se que a dita princesa conserva uma viuvez puramente de coquete:[109]

> Ele [...] veio a enamorar-se repentinamente de uma linda princesa russa. Não se assustem; a princesa russa de quem falo, afirmavam algumas pessoas que era a filha da Rua do Bac e trabalhara numa casa de modas, até à revolução de 1848. No meio da revolução apaixonou-se por ela um major polaco, que a levou para a Var-

---

108 Sobre as caracterizações dos recursos narrativos de sumário ("contar") e cena ("mostrar"), consultar Friedman (2002, p.172).

109 Na obra de José de Alencar intitulada *A viuvinha*, também há a presença da figura da viúva coquete, mas como protagonista da trama (Carolina mostra-se leviana antes de reencontrar Jorge, que supunha estar morto). Essa narrativa foi publicada em 1860, mas, antes da edição em livro, já havia circulado pelas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, entre os anos de 1856 e 1857 (cf. Silveira, 2005, p.25).

> sóvia, donde acabava de chegar transformada em princesa, com um nome acabado em *ine* ou em *off*, não sei bem. *Vivia misteriosamente, zombando de todos os seus adoradores, exceto de Camilo, dizia ela, por quem sentia que era capaz de aposentar as suas roupas de viúva. Tão depressa, porém, soltava estas expressões irrefletidas, como logo protestava com os olhos no céu:*
>
> *– Oh! Não! Nunca, meu caro Alexis, nunca desonrarei a tua memória unindo-me a outro.*
>
> (Assis, 1994, p.164, grifos nossos)

Volúvel e sedutora,[110] ela aparenta desprezar a cobiça e as investidas de seus admiradores, embora não o faça em relação a Camilo, por quem representa sentir uma inclinação amorosa, apesar de querer mostrar-se presa às obrigações morais do luto. A leitura do conto, todavia, realça a impressão de que a viúva, a despeito das aparências, não se preocupa, como acredita Camilo, com a preservação da memória do esposo finado, uma vez que não disfarça o seu claro interesse pelo rapaz: "Lembrou-lhe mais; lembrou-lhe uma noite em que a bela moscovita, molemente sentada num camarote dos Italianos, *deixava de ouvir as ternuras do tenor, para contemplá-lo de longe cheirando um raminho de violetas*" (Assis, 1994, p.168, grifos nossos).

Ainda aficionado pela francesa meio russa, Camilo considera-a como ícone da fidelidade e do amor eterno, haja vista a "promessa" da viúva de adorar o companheiro já falecido:

> – Não admira que não saiba amar, reflexionou Camilo pondo os olhos no horizonte como se estivesse ali a imagem da formosa súdita do tzar. Nem todas receberam do céu esse dom, que é o verdadeiro distintivo dos espíritos seletos. *Algumas há, porém, que sabem dar a vida e a alma a um ente querido, que lhe enchem o coração de profundos afetos, e deste modo fazem jus a uma perpétua adoração. São raras, bem sei as mulheres desta casta; mas existem...*

---

110 Antes de casar, a "princesinha" parece ter sido prostituta, com base nos dados fornecidos pelo narrador.

> Camilo terminou esta homenagem à dama dos seus pensamentos abrindo as asas a um *suspiro que, se não chegou ao seu destino, não foi por culpa do autor*.
>
> (Assis, 1994, p.167, grifos nossos)

Ao afirmar que eram raras as mulheres que se dispunham a doar a própria juventude ao luto em honra ao marido, o jovem médico, em consonância com a sabedoria popular,[111] reconhece a disponibilidade que a maioria das viúvas demonstrava para o segundo matrimônio. O adendo feito pelo narrador acerca da possibilidade de o suspiro do rapaz não atingir a dama enlutada, contudo, parece sugerir que a princesa moscovita não é muito fiel à memória do cônjuge, conforme pensa Camilo (se a culpa não é do rapaz, pode ser, provavelmente, da senhora, cujos princípios não são tão castos como pensa o admirador).

É provável que a função desempenhada pela "princesa" de luto do texto consista na manutenção do fio que ainda prende o médico aos ares europeus. A partir do momento em que Camilo se apaixona pela brasileiríssima Isabel, todavia, os traços do Velho Continente são rompidos do caráter do mancebo, que retoma a natureza goiana e, portanto, tipicamente nacional.[112] Como já observado, o núcleo maior da trama não reside no caso vivido pelo filho do comendador de Santa Luzia e pela dama estrangeira, mas no amor que o rapaz passa a sentir pela moça conterrânea, cujo perfil feminino se mostra singular em comparação com o da grande parcela das donzelas oitocentistas que não opinavam na escolha de seus casamentos.[113]

Por último, cabe acrescentar, sobre a "viúva", a revelação feita a respeito de sua personalidade: mostra-se extremamente vil e charlatã. Ao final do conto, além de ser descoberto o nome dela, Leontina Caveau, surge a dúvida sobre a veracidade da viuvez da francesa:

---

111 Os ditados populares da época também propagavam a imagem da viúva casadoira, como já destacado em seções anteriores deste livro.

112 Curioso perceber que o ambiente retratado por Machado de Assis nesse conto não está circunscrito ao Rio de Janeiro, mas estende-se a Paris e Goiás (Gledson, 2008, p.170).

113 Isabel recusa diversos pretendentes e aceita casar-se somente com Camilo.

Havia já um ano que o filho do comendador estava casado, quando apareceu na sua fazenda um viajante francês. Levava cartas de recomendação de um dos seus professores de Paris. Camilo recebeu-o alegremente e pediu-lhe notícias da França, que ele ainda amava, dizia, como a sua pátria intelectual.

O viajante disse-lhe muitas coisas, e sacou por fim da sua mala um maço de jornais.

Era o *Fígaro*.

– O *Fígaro*! Exclamou Camilo, lançando-se aos jornais como gato a bofes.

Eram atrasados, mas eram parisienses. Lembravam-lhe a vida que ele tivera durante tantos anos, e posto nenhum desejo sentisse de trocar por ela a vida atual, havia sempre uma natural curiosidade de despertar recordações de outro tempo.

No quarto ou quinto número que abriu deparou-se-lhe uma notícia que ele leu com espanto.

Dizia assim:

"Uma célebre Leontina Caveau, *que se dizia viúva de um tal príncipe Alexis*, súdito do czar, foi ontem recolhida à prisão. A bela dama (era bela!), não contente de iludir alguns moços incautos, alapardou-se com todas as joias de uma sua vizinha, M^{me} B... A roubada queixou-se a tempo de impedir a fuga da espertalhona princesa."

(*Jornal das Famílias*, 1872, n.9, p.259, grifos nossos)

No que se refere ao narrador desse texto de Machado de Assis, é interessante perceber não só o modo como ele próprio se coloca em posição de superioridade diante do leitor, mas também o tom prepotente com que revela a sua onisciência narrativa:

Não há mistérios para um autor que sabe investigar todos os recantos do coração. Enquanto o povo de Santa Luzia faz mil conjecturas a respeito da causa verdadeira da isenção que até agora tem mostrado a formosa Isabel, *estou habilitado* para dizer ao *leitor impaciente* que ela ama.

(*Jornal das Famílias*, 1872, n.8, p.231, grifos nossos)

Ainda sobre a busca da entidade ficcional de mostrar-se em posição vantajosa em comparação com a do público destinatário, desperta a atenção a maneira como o narrador tenta aproximar-se de tal alvo, na tentativa de "instruí-lo" e alçá-lo a uma posição também mais "desperta", perspicaz e crítica em relação à aparência dos fatos relatados e das personagens envolvidas na história:

> *Nada há porém que possa escapar a um autor que timbra em trazer instruídos os seus leitores.* Eu podia apresentar-lhes o rapaz meio triste, meio alegre, sem dizer a razão clara deste alegro-melancolia. Não, senhor; *prefiro dizer-lhes que o pretendente de Isabel fingia uma alegria que não tinha, para melhor esconder a cólera que o devorava.*
>
> Cólera, por quê? Amava apaixonadamente a moça, e o seu amor era tão complacente e modesto, que se contentava com a ver de longe; perdoava-lhe até a indiferença com a condição de que ela não havia de amar a outro.
>
> Ora, o ciúme já mordia tenazmente o coração do pobre namorado, ciúme sem causa positiva, ciúme de instinto e pressentimento.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1872, n.7, p.199, grifos nossos)

Tanto se pode afirmar que o foco narrativo do conto em análise distingue os leitores mais argutos e informados daqueles mais ingênuos quanto se pode constatar que, mediante essa distinção, a voz enunciadora do texto reitera o seu anseio de que o público da sua história seja, em sua maior parte, caracterizado pelos primeiros atributos mencionados: "Um *leitor menos sagaz* imagina que o namorado ouviu essa narração triste e abalado. Mas o *leitor que souber ler* adivinha logo que a confidência do desconhecido despertou na alma de Camilo os mais incríveis sobressaltos de alegria" (*Jornal*, 1872, n.8, p.235, grifos nossos).

Em "A parasita azul", outro expediente narrativo que merece ser apontado é o emprego dos recuos temporais. As analepses são comumente utilizadas ao longo do conto, a fim de que se compreenda a ordem dos acontecimentos que compõem a diegese.[114] O

114 As anacronias valem para que o leitor perceba o intervalo de tempo (no caso, oito anos) em que ocorre a história. Cf. Franco Jr. (2003).

início da história retoma acontecimentos pretéritos, com o objetivo de configurar o cenário anterior ao reencontro de Isabel e Camilo:

> *Há coisa de alguns anos*, desembarcava no Rio de Janeiro, vindo de Europa, o Sr. Camilo Seabra, goiano de nascimento, que ali fora estudar medicina e voltava agora com o diploma na algibeira e umas saudades no coração. *Voltava depois de uma ausência de oito anos*, tendo visto e admirado as principais coisas que um homem pode ver e admirar por lá, quando não lhe falta gosto nem meios.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1872, n.6, p.171, grifos nossos)

Também é feita uma recapitulação dos anos em que Camilo esteve em Paris, em companhia da viuvinha da trama. A passagem a seguir ilustra o momento em que o médico conhece a bela "princesinha franco-russa" e decide ficar mais uma temporada na "cidade luz" antes de tornar ao Brasil e dar início à saga pela conquista da goiana Isabel:

> Camilo caiu em si e dispôs-se com grande mágoa a regressar à pátria, não sem esperanças de voltar a acabar os seus dias no *boulevard* dos Italianos ou à porta do café Helder.
>
> Um incidente, porém, demorou ainda desta vez o regresso do jovem médico. Ele, que até ali vivera de amores fáceis e paixões de uma hora, veio a enamorar-se repentinamente de uma linda princesa russa.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1872, p.175)

Por fim, um dos últimos recuos temporais ocorre para que seja esclarecida a questão da parasita azul guardada pela donzela de Goiás:

> [Isabel] Ama... a uma parasita. Uma parasita? É verdade, uma parasita. Deve ser então uma flor muito linda, um milagre de frescura e de aroma. Não, senhor; é uma parasita muito feia, um cadáver de flor, seco, mirrado, uma flor que devia ter sido lindíssima há muito tempo, no pé, mas que hoje na cestinha em que ela a traz, nenhuma ideia inspira, a não ser de curiosidade.

> Sim, porque é realmente curioso que uma moça de vinte anos, em toda a forma das paixões, pareça indiferente aos homens que a cercam, e concentre todos os seus afetos nos restos descorados e secos de uma flor.
>
> *Ah! Mas aquela flor foi colhida em circunstâncias especiais. Dera-se o caso alguns anos antes.* Um moço da localidade gostava então muito de Isabel, porque era uma criança engraçada, e costumava chamá-la sua mulher, gracejo inocente que o tempo não sancionou.
>
> Isabel também gostava do rapaz, a ponto de fazer nascer no espírito do pai da moça a seguinte ideia:
>
> – Se daqui a alguns anos as coisas não mudarem da parte dela, e se ele vier a gostar seriamente da pequena, creio que os posso casar.
>
> [...].
>
> (*Jornal das Famílias*, 1872, n.8, p.232, grifos nossos)

Esse *flashback* elucida o título da narrativa e pode ser considerado um dos pontos fulcrais que indiciam os rumos naturalmente tomados pelos eventos conclusivos do conto, quando é explicitada a relação entre a flor e os dois amantes.[115]

A autônoma: "O astrólogo"

No conto de Machado de Assis intitulado "O astrólogo", que circulou no *Jornal das Famílias* entre os meses de novembro e dezembro de 1876 e janeiro de 1877, sem o uso de pseudônimo, a viúva que integra a trama não consiste em uma personagem cujas características são enfocadas como as de um protagonista. Apesar desse perfil supostamente secundário, o papel exercido pela viuvinha merece ser tratado com especial relevo, em decorrência dos resultados que implica para o final moralizante da história.

---

115 Há um importante estudo, feito por Gledson (2008, p.163-218), a respeito do conto em destaque. Em sua análise, o pesquisador evidencia as possíveis relações analógicas estabelecidas entre "A parasita azul" e outras obras de autoria machadiana, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó*. O autor também aponta a possibilidade parodística existente entre o conto em questão e o romance *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo.

A fábula do texto contempla as peripécias de um almotacé[116] que transforma o ofício em uma tarefa de espionagem da vida pública. O funcionário do Estado chama-se Custódio Marques, e a obsessão dele pelas "medidas" do cotidiano público faz que se esqueça de abrir os olhos para o que ocorre dentro da própria casa, com a filha de nome Esperança.

Ao investigar a vida da ilustre figura do juiz de fora,[117] Custódio descobre que tal autoridade mantém um romance secreto com uma viuvinha proveniente de Minas Gerais. Ainda que não seja dada uma descrição mais densa da mulher enlutada em questão – não se sabe sequer o seu nome –, pode-se observar que trata-se de uma dama aparentemente independente, visto que desloca-se do estado de Minas Gerais para a capital do país, com pretensões de entregar ao vice-rei alguns documentos importantes. Durante a sua estada no Rio de Janeiro, a viúva tem contato com o juiz de fora e, apaixonada, decide passar algum tempo na Corte, a fim de "conhecer" melhor o ilustre homem, que também se enamora da mineira.

Mediante algumas evidências contempladas pelo conto, supõe-se que a viuvinha assuma as rédeas dos negócios antes pertencentes ao marido, visto que ela própria cuida dos papéis que devem ser entregues ao vice-rei. Também é notória a boa condição de vida cultivada pela interessante senhora, uma vez que, conforme informado na narrativa, ela reside (ao menos, passa certo tempo) em uma casa nobre, localizada na Rua da Ajuda, uma das principais vias do Rio colonial. Não se sabe se a dama de Minas Gerais mora com algum parente, mas o que se percebe é que, em certo sentido, ela é suficientemente autônoma para cuidar de seus interesses particulares.

A menção à viúva desse texto também importa pela influência indireta que causa no desfecho da história: Custódio Marques, ab-

---

116 Almotacé: funcionário responsável por cuidar da exatidão dos pesos e das medidas ou por fixar os preços de gêneros alimentícios. Cf. *Dicionário Aulete*.

117 O cargo de juiz de fora correspondia à função desempenhada pelo juiz brasileiro durante o período colonial.

sorto na descoberta da namorada do juiz, deixa de prestar atenção aos interesses da própria filha, a qual acaba por fugir com o rapaz por quem o almotacé mais sente desprezo.

Cumpre destacar também que o conto é revestido de ironia por parte do narrador, como quando ele se refere à comadre de Custódio como uma assídua devota do Rosário cuja principal ocupação não é se dedicar à religião que afirma tomar como exemplo, mas sim mexericar a vida particular das pessoas: "Dentro de poucos meses, [Custódio Marques] tornou-se o maior indagador e sabedor do que se passava nas casas particulares com tanta exação e individuação, que uma sua comadre, assídua devota do Rosário, apesar da fama longamente adquirida, teve de lhe ceder a primazia" (*Jornal*, 1876, n.11, p.331-2).

Além da beata fofoqueira, a entidade enunciadora do texto critica, irônica e evidentemente, a personagem do almotacé. Uma das passagens que elucidam o deboche do narrador diante da postura de Custódio é aquela em que comenta o hábito do protagonista de pesquisar, no escuro, sobre a vida noturna dos namorados à janela. Nessa ronda promovida pelo bisbilhoteiro, ele não se atém ao fato de que a própria filha, às escondidas, encontra-se com o namorado.

> A escuridão era uma das vantagens de Custódio Marques. Ele a aproveitava em escutar às portas ou surpreender as entrevistas dos namorados às janelas. [...]. Justamente à hora em que da casa de D. Emerenciana saíam os tais sujeitos, despedia-se Gervásio Mendes da formosa Esperança com quem conversara à janela, desde as sete e meia.
>
> (*Jornal das Famílias*, 1876, n.12, p.353-4)

A situação descrita no excerto já direciona o leitor para a compreensão da moralidade posta ao final da história, em que se estabelece uma analogia entre a curiosidade de Custódio e o episódio do astrólogo, que, de tanto olhar para cima, em busca das estrelas, esqueceu-se de cuidar do que se passava na terra e, assim, caiu em um poço.

A resignada: "Casada e viúva"

> *"Quanto ao que há de vulgar em tudo o que acabo de contar, sou eu o primeiro a reconhecê-lo. Mas que querem? Eu não pretendo senão esboçar quadros ou caracteres, conforme me ocorrem ou vou encontrando. É isto e nada mais."*
>
> (Assis, 1994, p.758)

A narrativa "Casada e viúva", publicada na edição de novembro de 1864 do *Jornal das Famílias*, não enfoca precisamente a figura da mulher enlutada da sociedade do século XIX. A condição da viuvez é explorada no conto mediante uma perspectiva singular, como poderá ser notado no decorrer desta análise. Apesar de o ponto central do texto não se debruçar sobre o estado das viúvas dos Oitocentos, a questão conjugal será evidenciada ao longo de toda a trama. Por esse motivo, no nosso estudo examinamos tal obra, a fim de articular os elementos concernentes ao paradigma nupcial do período com a particularidade do luto conferida à personagem feminina da história.

Antes de passar para o exame do conto propriamente dito, cabe dispensar algumas linhas acerca da fábula da narrativa: a produção "Casada e viúva" destaca o conflito entre as aparências e a real essência que vulgarmente perpassava pelos matrimônios da sociedade brasileira oitocentista. Para tanto, narra-se a história do casal Eulália e José de Meneses, cuja união parece, a princípio, aproximar-se da mais perfeita e invejável felicidade conjugal.

Toda espécie de encantamento sagrado do relacionamento, contudo, começa a ser lentamente abalada pelo comportamento inoportuno do marido e sobretudo pela chegada de um segundo casal, composto por Nogueira e Cristiana. Finalmente, com as investidas amorosas de Meneses em relação a Cristiana – sua ex-namorada e amiga de sua esposa – e com a descoberta, por parte da inocente Eulália, das frequentes traições do marido, a trama transforma a pura mulher de José de Meneses na personagem "casada e viúva" que confere título à obra.

O conto em questão parece romper, mesmo que de modo às vezes indireto e discreto, com alguns paradigmas convencionados pela imprensa conservadora do Brasil oitocentista. Como visto, o *Jornal das Famílias*, além de seu caráter tradicional, apresentava uma evidente inclinação para os moldes favorecedores da estética romântica. Conforme Crestani (2007), era muito comum haver na revista temas de natureza próxima às aspirações do Romantismo, como o amor idealizado, a instrução moral, a fuga da realidade e a reabilitação das personagens mediante a morte.

Dentre os assuntos mais recorrentes nesse periódico de Garnier, ressalta o casamento. Buscando, talvez, enquadrar o seu texto nessa convenção temática preconizada pelo *Jornal*, Machado de Assis compôs "Casada e viúva". Apesar da abordagem de um assunto frequente na revista e de grande interesse por parte das leitoras,[118] o tratamento machadiano dispensado ao tema parece distanciar-se da inabalável idealização amorosa defendida pela escola romântica e, por extensão, pelo impresso oitocentista em que o texto foi lançado.

O narrador do conto inicia o primeiro capítulo com a descrição do amor aparentemente incorruptível do casal Meneses. Segundo revela o apresentador da história, Eulália e José de Meneses, nos primeiros meses de casamento, viviam em uma espécie de santuário que sempre despertava inveja nas demais mulheres e fazia os homens rirem de tamanha pieguice.

Ainda no primeiro capítulo, contudo, a felicidade suprema e o amor inesgotável demonstrado pelo casal começam a sofrer algumas trepidações:

> Nenhuma nuvem sombreava o céu azul da existência do casal Meneses. *Minto; de vez em quando, uma vez por semana apenas, e isto só depois de cinco meses de casados, Eulália derramava algumas lágrimas de impaciência por se demorar mais do que costumava o amante José de Meneses.* Mas não passava isso de uma chuva de

118 Para Gledson (2006), os contos machadianos destacavam "os interesses imediatos de suas leitoras", apoiando-se principalmente "no amor e no casamento" como temas.

> primavera, que, mal assomava o sol à porta, cessava para deixar aparecer as flores do sorriso e a verdura do amor. A explicação do marido já vinha sobreposse; mas ele não deixava de dá-la apesar dos protestos de Eulália; era sempre excesso de trabalho que pedia a presença dele na cidade até uma parte da noite.
>
> (Assis, 1994, p.748-9, grifos nossos)

Já se pode perceber, por meio das palavras do narrador, o tom irônico conferido à suspeita das primeiras nuvens que começaram a escurecer o brilho do casamento de Eulália e José Meneses. O próprio emprego do verbo "mentir", no início da passagem destacada, indicia, possivelmente, que toda a carga amorosa e inexaurível investida no casal e descrita pelo narrador poderia não passar, na verdade, de uma grande ilusão.

A partir da menção aos primeiros indicativos de um casamento em crise, passa-se a perceber que começam a ser desfeitas as mistificações até então construídas ao redor da temática do amor conjugal. A chegada de Nogueira e de Cristiana contribui ainda mais para a constatação dos problemas que pareciam pairar – ainda que por detrás da impressão da felicidade pelo casamento – sobre o matrimônio de ambos os casais que participam da trama.

É pertinente observar que a explicitação do real caráter de José de Meneses – e, até certo ponto, de Cristiana – avulta a polemização de duas ocorrências bastante camufladas pela sociedade da época: a situação de submissão e de passividade da mulher oitocentista e a continuidade das relações matrimoniais que, apesar de insatisfatórias, eram preservadas em prol dos bons costumes e das aparências. Com isso, é possível verificar, nesse conto de Machado de Assis, a referência, ainda que diplomática e nada gritante (mas nem por isso menos crítica e debochada), à existência – medíocre, mas real – de uma instituição basilar para os padrões do século XIX: o casamento pautado no ranço das convenções e dos arranjos sociais.

Confirma-se, ao término do conto, o infortúnio dos casais: Eulália sente desprezo pelo consorte adúltero (vê-se viúva de esposo ainda vivo); José de Meneses não mais é tido como "o rei dos mari-

dos" (Assis, 1994, p.753); Cristiana continua casada por imposição do tio; e Nogueira permanece em uma relação da qual não obtém amor algum, apenas uma "estima respeitosa" (p.749).

Essas questões revelam, evidentemente, que a criação artística de Machado de Assis já se mostrava, no início de sua produção como contista, voltada para a crítica de determinados aspectos da sociedade. É sabido que a extensa obra machadiana é classificada, segundo a maioria dos estudiosos, em duas grandes fases: a primeira corresponderia ao período de "ensaio" do escritor, por abranger textos de conteúdo pautado nos moralismos da época; a segunda fase, por sua vez, seria relativa à maturidade artística e literária do autor, por contemplar criações de maior relevo, haja vista a presença de um tom mais irônico, zombeteiro e, ao mesmo tempo, incisivo frente às mazelas da sociedade.

Apesar de inegável o valor das produções machadianas marcadas pela publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não se pode contestar também que, já nos textos da chamada "primeira fase" (ou "fase de aprendizagem"), é possível notar a manifestação de um olhar que não só ironiza diversos aspectos enraizados na busca social pela preservação das aparências, mas que também ri de toda essa situação de embuste. Percebe-se que, em "Casada e viúva", por exemplo, são levantadas questões polêmicas para a época, como o fracasso dos casamentos restritos a convenções sociais e a preservação de aspectos paternalistas referentes à situação da mulher no Brasil oitocentista.

Observa-se, portanto, que, mesmo em um texto que data da década de 1860, há em Machado uma perspectiva que flagra cenas não muito exibidas pelas produções ainda ligadas à ideologia repressiva de um período marcado pelo "paternalismo conservador" (cf. Schwarz, 1977) e pelo escravagismo tradicional. Sugere-se, pois, a necessidade de relativizar a rotulação da obra machadiana da primeira fase como propagadora de ideais românticos, visto que, como demonstrado, o escritor, já no início de sua produção de contos, reconhecia a decadência dos valores – como a idealização amorosa – então preconizados pelas correntes literárias da época.

Schwarz (1977) evidencia, como já apontado em seções anteriores, o distanciamento de Machado em relação à ética liberal e romântica que, dentro de uma "adaptação" do estilo europeu, pairava sobre a maioria das obras literárias do país no século retrasado. Para o estudioso, o escritor fluminense conseguiu perceber, mesmo nas primeiras produções, as incompatibilidades do Brasil no que dizia respeito aos ideais de subjetividade e de liberdade vinculados aos padrões românticos.

Por causa da postura machadiana de não adotar, em um momento inicial, mecanismos estéticos dissociados da realidade brasileira, talvez os primeiros romances do escritor possam ser rotulados como "deliberada e desagradavelmente conformistas" (Schwarz, 1977, p.63), uma vez que "trazem na composição a marca da dependência nacional", como as noções "familistas" de paternalismo. No âmbito dos contos, no entanto, percebe-se, mediante a leitura de "Casada e viúva", por exemplo, que as narrativas breves de Machado de Assis podem não ser tão "conformistas" quanto se imagina, apesar de a atitude de Eulália, diante da descoberta das traições do marido, ser de certa conformidade.

Examinando um pouco mais formalmente o texto em discussão, cumpre realçar algumas noções concernentes às figuras da trama. As personagens principais que compõem a narrativa "Casada e viúva" são, em suma, os pares José de Meneses/Eulália, Nogueira/Cristiana. Os casais representam basicamente os modelos de união matrimonial mais recorrentes no XIX brasileiro: no caso do primeiro enlace, observa-se a figurativização de homens que traem suas esposas com frequência e sem nenhuma repreensão por parte da sociedade oitocentista, ao passo que, no segundo, evidencia-se o problema das mulheres que se casam por imposição de uma figura masculina que simboliza o poder familiar.

Além de os próprios casais serem representativos do cenário conjugal característico do intervalo de tempo recortado, pode-se destacar que cada personagem, de um modo ou de outro, também acaba por implicar, até certo ponto, a tipicidade de alguns caracteres recorrentes na sociedade dos Oitocentos. A começar pelas

figuras femininas, percebe-se que, no caso de Eulália, tem-se a construção do modelo ideal que cabia às mulheres do período: seres resignados, passivos, inocentes e puros, com tendências à equiparação angelical. O narrador mesmo assim descreve Eulália:

> Eulália em alma e corpo era o que há de mais puro unido ao que há de mais belo. Tanto era um milagre de beleza carnal, como era um prodígio de doçura, de elevação e de sinceridade de sentimentos. E, sejamos francos, tanta cousa junta não se encontra a cada passo. (Assis, 1994, p.748)

O caso de Cristiana parece distanciar-se um pouco mais do modelo estereotípico referente à idealização das mulheres. Tal personagem, embora digna de respeito e repleta de virtudes, apresenta, se comparada à casta e submissa Eulália, um pouco mais de "liberdades". Não se deve questionar em Cristiana, todavia, a sua submissão frente à figura paternalista, uma vez que o seu casamento com Nogueira apenas se deu em decorrência de uma imposição feita pelo tio. Esse fato inclusive justifica a falta de amor dessa mulher em relação ao marido, por quem apenas nutre uma "estima respeitosa" (Assis, 1994, p.749).

Ainda sobre as "liberdades" de Cristiana, pode-se mencionar o momento em que ela, no jardim da casa de José de Meneses, permite-se andar de braços dados com ele. Considerando o contexto repressivo e moralista da época e o fato de Meneses já ter sido seu namorado, essa cena poderia parecer, aos olhos da sociedade, um tanto estranha. Além disso, Cristiana dá ouvidos às investidas dramáticas de Meneses, apesar de tentar repreendê-lo e admitir o erro de persistir na conversa com o marido de sua amiga: "– [...] Perjúrio é trazer enganada a mais casta e a mais digna das mulheres, a mais digna, ouve? *Mais digna do que eu, que ainda o ouço e lhe respondo*" (Assis, 1994, p.752, grifos nossos).

Pode ser observada ainda outra cena em que Cristiana, uma vez mais, rompe com o decoro oitocentista que devia ser obedecido por uma mulher exemplar: ela aceita receber, sozinha em casa, a visita –

aparentemente calculada – de José de Meneses. Não se deve deixar de notar, contudo, que, ainda que ela converse com Meneses e que o receba em sua casa a sós, Cristiana não deixa de preservar o seu respeito por Eulália, tentando (a todo custo?) repreender as jogadas amorosas do amigo. Mesmo assim, é inegável a "liberdade" conferida pela moça, cujo interesse de manipular a esposa traída parece, ao fim do conto, timbrar apenas a seu favor:

> Eulália mostrou ao princípio grandes desejos de separar-se de seu marido e ir viver com Cristiana; *mas os conselhos desta, que, entre as razões de decoro que apresentou para que Eulália não tornasse pública a história das suas desgraças domésticas, alegou a existência de uma filha do casal, que cumpria educar e proteger* [...].
>
> (Assis, 1994, p.758, grifos nossos)

Nessa passagem, é possível que se indaguem os conselhos dados por Cristiana a Eulália: são eles sinceros e centrados na preocupação com a reputação da amiga ou, na verdade, embora travestidos de solidariedade, somente priorizam o interesse da própria Cristiana? Não é nada improvável pensar que a preocupação da esposa de Nogueira apresenta certo tom de individualismo, já que, para os padrões moralistas da época, não era viável para uma mulher conversar a sós e por mais de uma vez com um antigo namorado, o qual, mesmo casado, ainda tentava reconquistá-la.

Tornando à figura de Eulália, ela mesma pode ser problematizada, no que tange ao estereótipo de mulher padrão. Isso porque, ao término da narrativa, ao descobrir as traições do marido, ainda que não se separe dele, mostra-se bastante arredia. Em resumo, conquanto Eulália se resigne diante de sua situação de esposa traída (ela permanece com o cônjuge), sente certo desprezo pelo companheiro. Eulália aceita continuar com o marido, mas sem sentir por ele todo o respeito e toda a admiração de outrora. Ao contrário, parece nutrir, em seu íntimo, grande repulsa por Meneses – fator que confere a essa personagem feminina o estigma e o drama, anunciado no título, de ser casada, mas sentir-se viúva.

Nessa direção, pode-se posicionar Eulália em um grupo bastante singular de mulheres enlutadas, haja vista a não facticidade representada pela viuvez da personagem. Em verdade, o que se observa, por ocasião da experiência da esposa de Meneses, é somente a simbologia por trás da condição de estar viúva (de um homem ainda vivo, no caso). De acordo com o narrador, no entanto, a viuvez sofrida por Eulália é a pior que pode existir, já que "anula o casamento conservando o cônjuge" (Assis, 1994, 758) e atribui à pobre dama o *status* de casada, apesar de ela se sentir completamente viúva[119] do consorte. Em síntese, a personagem feminina descobre-se envolta por uma espécie de luto simbólico em decorrência da "morte" da ilusão que ela alimentava a respeito do amor manifestado pelo esposo.

É necessário destacar aqui que, ainda que se tenha ciência da posição meramente figurada assumida pela personagem no que concerne à viuvez, optou-se por inseri-la no grupo das viúvas machadianas, tendo em vista o luto guardado pela esposa no que se refere à idealização da imagem marital. Também se pode deduzir que as mulheres casadas que se consideravam viúvas chegavam a representar uma parcela considerável da sociedade do século XIX. No texto, o narrador parece corroborar essa hipótese, ao afirmar a vulgaridade do tema trabalhado na narrativa.[120] Talvez, inclusive, essas "viúvas simbólicas" conseguissem superar em número as próprias viúvas reais, o que não era tarefa fácil, tendo em mente que muitas mulheres enviuvavam cedo por conta de casamentos com noivos muito mais velhos.

Dessa forma, a tipicidade que poderia ser conferida às figuras femininas é questionada ao serem identificados alguns comportamentos que distanciam tais mulheres de um modelo ideal impos-

---

119 Deve-se concordar com a afirmação feita pelo narrador, uma vez que ser "casada e viúva" não permitia à mulher oitocentista a chance – mesmo que, às vezes, com certos limites – de assumir o controle da própria vida. Ser apenas viúva (de marido morto), em suma, podia proporcionar às senhoras um pouco mais de "traquejo social".

120 Cf. epígrafe da análise do conto "Casada e viúva".

to pelos padrões sociais do Segundo Império. Como conclusão, pode-se afirmar que, se há momentos em que as personagens parecem pender para a tipicidade, existem outros em que se mostram individualizadas, o que evidencia o fato de os próprios estereótipos femininos poderem ser problematizados.

Os homens, em "Casada e viúva", no entanto, configuram-se mais como personagens típicas. Em poucas palavras, José de Meneses enquadra-se como o característico consorte charlatão que, aos olhos da esposa, é tido como "o rei dos maridos" (p.753), mas que, na realidade, revela-se o mais namorador e adúltero de todos os homens.

Além disso, cabe mencionar a carga de dramaticidade que Meneses atribui às declarações que faz tanto para a sua própria esposa quanto para as inúmeras mulheres com quem se relaciona, incluindo Cristiana. Tal drama, todavia, revela-se completamente falso e descabido, visto que Meneses, em vez de um romântico nato, mostra-se frio, calculista e manipulador: "Meneses, com o maior sangue frio, acudiu à interrogação muda que as duas [Eulália e Cristiana] pareciam fazer" (Assis, 1994, p.753).

A personagem de Nogueira, por sua vez, com menos destaque na trama, enquadra-se como o marido que ama verdadeiramente a esposa, a qual, contudo, não nutre por ele sentimento recíproco. Por isso, ele busca sempre conquistá-la, mesmo que, para tanto, tenha de fechar os olhos para determinadas situações em seu matrimônio. Nogueira encaixa-se como o parceiro que tenta ignorar, tanto quanto possível, a ausência de amor por parte da mulher: "*Nogueira quase nada soube* das ocorrências que acabo de narrar, mas *soube quanto era suficiente* para esfriar a amizade que sentia por Meneses" (Assis, 1994, p.758, grifos nossos).

Ainda que se tenha ordenado, aqui, as personagens femininas como as mais individualizadas e as masculinas como as mais estereotípicas, no que diz respeito ao conto em análise, deve-se ter em mente que não é possível estabelecer, em se tratando de uma obra de Machado de Assis, nenhuma categorização estanque e completamente inabalável. Poder-se-ia questionar, por exemplo, no to-

cante à tipicidade das figuras de José de Meneses e de Nogueira, até que ponto elas de fato são passíveis de rotulação. O que se observa, no texto machadiano destacado, é que as personagens que nele perpassam são, na realidade, de difícil classificação.

No conto aqui analisado, também é preciso tecer algumas considerações acerca de outro instrumento da narração: o foco narrativo. Nota-se que são frequentes os comentários particulares inseridos pelo narrador, como o que se pode perceber por meio da seguinte citação:

> Apreciando estes fatos à luz da razão prática, se julgarmos legítimos os temores de Cristiana, julgaremos exageradas as proporções que ela dava ao ato de Meneses. O ato de Meneses reduz-se, afinal de contas, a um ato comum, praticado todos os dias, no meio da tolerância geral e até do aplauso de muitos. [...]
>
> (Assis, 1994, p.755)

Toda essa passagem consiste, na verdade, em uma intrusão feita pelo narrador da história – fato que, aliás, verifica-se ao longo da narrativa. A inserção de pontos de vista particulares da entidade ficcional a respeito dos acontecimentos narrados corresponde a um mecanismo que proporciona maior proximidade entre o público alvo e o narrador, tanto é que a voz enunciadora do texto utiliza, em diversas passagens do conto, a primeira pessoa do plural (nós), como forma de inserir, no seu raciocínio sobre os fatos, a instância do leitor.

Considerações finais

Ao longo deste livro, procurou-se examinar o papel assumido pelas mulheres viúvas presentes na produção que Machado de Assis originalmente disponibilizou para os dezesseis anos de circulação do *Jornal das Famílias* (1863-1878). O interesse pelo tema da viuvez ocorreu em virtude do suposto ganho de autonomia feminina proporcionado pelo falecimento do consorte e pela consequente oportunidade de obtenção do posto de "cabeça de casal" por parte da dama enlutada.

A ideia de que as viúvas podem ser tomadas como senhoras de maior liberdade, de mais benefícios e de significativa experiência, contudo, nem sempre correspondeu à realidade do século XIX brasileiro. Na obra machadiana compreendida pelo *corpus* do nosso trabalho, constatou-se que o olhar distanciado com que se vislumbra a viúva, ainda que possa aproximá-la superficialmente da categoria genérica preenchida pelo indicativo de mulheres mais livres e experientes, não equivale à operação irônica que uma contemplação mais aproximada e atenta pode revelar acerca dos textos de Machado de Assis. A noção moralista de preservação do luto em respeito ao marido, por exemplo, quase não aparece nos textos do escritor – à exceção do conto "Um dia de entrudo", de 1874 –, cuja inclinação se mostra mais voltada para a abordagem de viúvas dispostas à consumação das segundas (terceiras, quartas...) bodas.

Sobre as sutilezas de alguns desvios de comportamento possibilitados pela condição da viuvez da mulher e flagrados pelo olhar crítico (quiçá detalhista) do autor fluminense, deve-se mencionar o que Ribeiro (1996) pontua acerca da figura feminina machadiana como um todo, sendo possível inserir, nestas observações, as viuvinhas enfocadas no nosso estudo:

> *Machado de Assis foi um pertinaz e paciente desconstrutor de mitos.* Toda a sua força criadora esteve sempre voltada para a análise e desmitificação dos arquétipos criados pelos ficcionistas românticos. Ele percebeu, desde logo, que tais figuras, e em especial as de mulher, ali estavam para cimentar e consolidar determinadas expectativas sociais e políticas, com as quais ele, absolutamente, não concordava. *Tratou de descer a mulher do trono inacessível* em que a colocara Alencar e *fê-la descer para o pó da vida e tisnar a sua decantada pureza na pequenez dos pecados de cada dia. Não construiu um mundo de bacanais, nem um antro de perdições; apenas nos ofereceu mulheres de carne e osso, capazes de assumir um corpo e os desejos dele constitutivos*, sem nunca cair na grosseria e na exaltação gratuita de uma genitalidade mal resolvida. Aliás, nele não encontramos nunca uma única cena de aproximação física entre homens e mulheres. Tudo se passa no plano das relações públicas de sociabilidade. Mas, daí, ele aponta suas baterias retóricas contra tudo que lhe pareça falso e cediço e parte para uma crítica radical dos valores que sustentam o edifício ideológico dominante. (p.21-2, grifos nossos)

Em resumo, a representação da mulher de Machado de Assis – e, em particular, da viúva –, em contraponto com a tradição literária de base romântica, parece "deslocar as certezas sobre o lugar desejável, e idealizado, em que as personagens femininas deveriam estar"[1] (Albuquerque, 2011, p.30). Por meio dos disfarces, as figuras enlutadas vão em busca da satisfação de seus desejos ou de suas

1 A única viuvinha que se aproxima um pouco da idealização proposta pelo Romantismo é a protagonista de "O último dia de um poeta", classificada, dentro das categorias sugeridas no nosso estudo, como "mártir".

necessidades particulares. Para tanto, o escritor opta pela construção de caracteres que, em vez de se mostrarem indisciplinados e rebeldes, preferem valer-se de desvios de conduta apenas insinuados por pequenos gestos, olhares, subentendidos, manipulações e, ainda, pelo recurso do silêncio.

Verificou-se, pela análise, que as viuvinhas de Machado se movem pelo desejo, o que, na maior parte das ocasiões, faz que abandonem a condição de mulheres "livres" da presença de uma autoridade conjugal masculina em prol da consagração de um novo laço matrimonial. É imprescindível frisar, contudo, que a vontade das viúvas apresenta uma variação quanto ao objeto desejado e aos fatores que impulsionam a manifestação do desejo.

Para que uma mulher pretenda abrir mão de sua própria autonomia,[2] é necessário que obtenha certas vantagens decorrentes de tal desprendimento. Nos contos machadianos estudados, o desejo das viúvas é motivado basicamente por alguma das seguintes causas: obtenção de maiores benefícios financeiros (interesse por uma posição mais confortável); resgate de um amor do passado; oportunidade de recorrer ao livre-arbítrio; segurança proporcionada por uma relação amorosa sólida; perda da carência afetiva; medo da solidão; retomada do *status* social centrado no eixo casamento–família (formação de um novo núcleo familiar de respeito); combate à fama do coquetismo etc. Observou-se que algumas dessas motivações são mais frequentes do que outras, o que parece explicar a diferença no que se refere ao número de viúvas presentes em cada uma das categorias estabelecidas na nossa pesquisa e, ainda, as variações de classe experimentadas por uma mesma personagem.

Além da diversificação de "estímulos" para o abandono da viuvez, constatou-se que as estratégias adotadas pelas personagens para a satisfação do desejo também se mostram variáveis no que concerne às formas de sedução utilizadas. De uma maneira ou de outra, as viúvas de Machado, quando interessadas em algo ou em alguém, preocupam-se em atrair o "alvo" por meio do uso de ins-

2 Nem todas eram absolutamente autônomas, contudo.

trumentos capazes de induzir à obtenção do resultado esperado. Os modos de seduzir, todavia, adequam-se ao próprio desejo e às motivações dessa vontade. Por isso, pode-se afirmar que a abertura para a superação da condição de viuvez guia-se por determinados interesses, os quais desencadeiam o emprego de algum mecanismo de sedução capaz de potencializar o alcance do objetivo traçado.

As viúvas machadianas, no caso, por pretenderem, na maior parte das vezes, ou por permitirem-se casar novamente, valem-se da sedução de duas formas: pela atração física ou financeira. As mulheres enlutadas ricas são hábeis o suficiente não só para atrair o candidato a marido mediante a exposição do vasto cabedal que possuem, mas também para conquistar o pretendente com o auxílio da atração física. A mesma "vantagem", contudo, não ocorre com as viúvas remediadas, porquanto estas apenas conseguem usar a sensualidade para conseguir um novo parceiro. Obviamente, em ambas as situações, o amor recíproco pode ser examinado como um instrumento que facilita a satisfação dos desejos manifestados pelas personagens femininas, uma vez que desconsidera, total ou parcialmente, os fatores ligados ao bolso e ao encanto pessoal da viúva.

Especificamente sobre a questão da sensualidade da mulher, interessa ressaltar que, nas figuras machadianas analisadas, nem sempre tal recurso se prende ao erotismo (no âmbito da beleza e do desejo sexual). Muitas vezes, a dama enlutada desperta o interesse masculino pelas vias do mistério, da reserva e da timidez. As insinuações, os olhares, os gestos calculados e os disfarces femininos, inclusive, parecem ser as armas de sedução mais utilizadas pelas viúvas de Machado de Assis, haja vista a necessidade demonstrada por essas mulheres de não parecerem avessas à esfera pudica e paternalista da sociedade, a despeito da suposta "liberdade" adquirida pelo estado de viuvez.

Em cada narrativa de Machado examinada, é possível observar a expressão da sensualidade da mulher de luto, como em "Questão de vaidade", em que Maria Luíza, com o seu lado ardente, sedutor e enérgico, faz Eduardo acreditar que a ama verdadeiramente. Outras produções podem ser elencadas, como "Linha reta e linha

curva", em que assumem relevo a autoridade e o atrevimento da viúva Emília, personagem capaz de questionar o mito da fidelidade eterna devida a um único homem. Também cumpre salientar que a senhora destacada, apesar da personalidade inflexível, apaixona-se perdidamente por Tito.

No conto "Diana", a viúva, com a paciência de uma "feia pretensiosa" (*Jornal*, 1866, n.2, p.41), encobre-se de artifícios para disfarçar a palidez e a falta de beleza. À caça de um novo marido, a personagem recentemente enlutada recorre à magia da noite e aos procedimentos cosméticos para encobrir a aparência horrenda e seduzir o jovem Luiz.

Também há nos textos machadianos a presença da viúva reprimida, como em "O último dia de um poeta". Nesta narrativa, destaca-se a resignação de Carlota, que é duas vezes impedida de satisfazer os próprios desejos por obediência à soberania paternalista do pai e do tio.

Em "O carro nº 13", notam-se dois métodos de sedução utilizados por Antonina: o recato da viúva e a ousadia misteriosa da mulher anônima, embora ambos demonstrem a insegurança e a desconfiança da protagonista, que prefere, antes da consagração do segundo matrimônio, colocar à prova a fidelidade do noivo, mesmo que, para tanto, a própria dama precise desdobrar-se em uma segunda identidade.

Na história de "Quinhentos contos", destaca-se a posição de Helena, que, involuntariamente, seduz pela riqueza que possui e pela sua beleza. O que mais chama a atenção, no entanto, é a altivez com que a viúva consegue não só driblar os pretendentes interesseiros, mas também se impor diante da autoridade do avô.

A sensualidade é bastante evidente na personagem da princesa moscovita do conto "A parasita azul". A viuvinha em questão – que, no final, deixa em dúvida a veracidade da própria viuvez – caracteriza-se como coquete, uma vez que seduz diversos homens, como Camilo Seabra, mas não se prende a nenhum deles.

Em "A última receita", D. Paula simula estar doente para prorrogar as visitas domésticas do médico Avelar, com quem se casa ao

final da narrativa, após exibir uma postura alheia às prescrições do doutor. Em "Antes que cases", Ângela conquista Alfredo Tavares por intermédio de um jogo de acuamento e exibição guiado por uma grande dose de encenações.

Na obra "O passado, passado", matizam-se em Madalena as caracterizações de uma mulher balzaquiana: experiência, sedução, rigidez e, ao mesmo tempo, insegurança. Em "A melhor das noivas", destaca-se a disputa pelo coração e pela herança de João Barbosa, protagonizada pela viúva Lucinda e por Joana, o que faz que a primeira, a fim de atrair Barbosa, finja indiferença, com a intenção de forçar o idoso a formalizar uma união conjugal.

No conto "Conversão de um avaro", não passam despercebidos os olhares, os beliscões e os demorados apertos de mão trocados por Rufina Soares e Gil Gomes. As investidas da viúva mostram-se atrevidas e interesseiras, mas são capazes de promover uma revolução amorosa no espírito sovino e enrijecido do mercador de colchões.

Enfim, todos os outros contos analisados ao longo deste livro poderiam ser aqui relembrados, sempre com a ênfase nas minúcias empregadas pelas viúvas para seduzir os candidatos a esposo, já que, como constata Dimas (2010), é necessário que os textos machadianos sejam lidos com atenção especial aos detalhes das personagens:

> Que nos eduquemos, pois, para o *voyeurismo* discreto do gesto externo, do movimento imperceptível, do deslocamento de alcance limitado e de aparência ociosa. Que nos preparemos, enfim, para a minúcia e não para o gesto abundante, tão ao gosto do protocolo romântico. (p.49)

No nosso caso, os pormenores detiveram-se principalmente na postura das mulheres viúvas no que concerne à preservação ou à superação da ideia de fidelidade eterna devida a um só homem. Conforme salientado por M. M. Leite e Massaini (1989), "a mulher machadiana é um misto de sedução, poder e abismo" (p.79), caben-

do a ela astúcia e inteligência para conseguir satisfazer o desejo de oficializar um novo casamento que resulte na obtenção de algum benefício pessoal, seja financeiro, amoroso ou de qualquer outra natureza.

Dentro das classes propostas no estudo que originou este livro, foi possível perceber que diversas viuvinhas de Machado de Assis são capazes de perpassar por mais de uma categoria, o que, em certo sentido, ressalta a preocupação do escritor em não estabelecer caracteres estáticos, mas personagens complexas, cujos comportamentos são nuançados, assim como o próprio desejo de cada uma delas. Com essas noções de questionamento dos padrões estipulados pelo *status quo* das viúvas, pretende-se, em pesquisas futuras, estudar as figuras femininas de luto presentes nos romances machadianos.

Referências bibliográficas

ABREU, M.; BRAGANÇA, A. (Orgs.). *Impresso no Brasil*: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Ed. da Unesp, 2010.

ALBUQUERQUE, R. de. *Senhoras de si*: o querer e o poder de personagens femininas nos primeiros contos de Machado de Assis. São Paulo, 2011. 134f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ALENCAR, J. de. A pata da gazela. In:____. *Obra completa*. Introdução de M. Cavalcante Proença. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1958-1960.

______. A viuvinha. In:____. *Obra completa*. Introdução de M. Cavalcante Proença. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1958-1960.

ALENCASTRO, L. F. de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, F.; ALENCASTRO, L. F. de. *História da vida privada no Brasil* – Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.2.

ALMEIDA, M. A. de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Sol, 2005.

ASSIS, M. de. *Helena*. Biografia, introdução e notas de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro, [1988].

______. *Machado de Assis*: obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

______. *Contos completos*. Organizado por Djalma Moraes Cavalcante. Juiz de Fora: UFJF, 2003.

______. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Sol, 2006.

______. *Dom Casmurro*. São Paulo: Sol, 2006.
______. *Machado de Assis*: obra completa em quatro volumes. LEITE NETO, A.; CECÍLIO, A. L.; JAHN, H. (Orgs.). 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4v.
AZEVEDO, G. C. *De Sebastianas e Geovannis*: o universo do menor nos processos dos juízes de órfãos da cidade de São Paulo (1871-1917). São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
AZEVEDO, S. M. *A trajetória de Machado de Assis*: do *Jornal das Famílias* aos contos e histórias em livros. São Paulo, 1990. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
______; MIRANDA, K. R. M. *Revista Popular* (1859-1862) e *Jornal das Famílias* (1863-1878): um perfil dos periódicos de Garnier. *TriceVersa*, Assis, v.3, n.2, p.156-66, nov. 2009-jun. 2010.
BARICKMAN, B. J. E se a casa-grande não fosse tão grande?: uma freguesia açucareira do recôncavo baiano em 1835. *Afro-Ásia*, Salvador, n.29-30, p.79-132, 2003.
BOSI, A. *Machado de Assis*: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2000.
______. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
BRADBURY, B. *Wife to widow*: lives, laws, and politics in nineteenth-century Montreal. Vancouver: UBS Press, 2011.
BRANDÃO, R. S. *Mulher ao pé da letra*: a personagem feminina na literatura. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.
CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 7.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
______. *Vários escritos*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
______ et al. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1992.
CHALHOUB, S. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
______; PEREIRA, L. A. de M. (Orgs.). *A História contada*: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
CHARTIER, R. *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
______. *Cultura escrita, literatura e história*: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e

Antonio Saborit. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2001.

______. *À beira da falésia*: a história entre incertezas e inquietudes. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

______. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador – Conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Ed. da Unesp; Imprensa Oficial, 2009.

CRESTANI, J. L. *Machado de Assis colaborador do* Jornal das Famílias: da periferia do romantismo para o centro da literatura brasileira. Assis, 2007. 273f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

______. *Machado de Assis no* Jornal das Famílias. São Paulo: Edusp, 2009.

______. *Machado de Assis e o processo de criação literária*: estudo comparativo das narrativas publicadas n'*A Estação* (1879- 1884), na *Gazeta de Notícias* (1881-1884) e nas coletâneas *Papéis avulsos* (1882) e *Histórias sem data* (1884). Assis, 2011. 363f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

DAL LAGO, E. Patriarcalismo e paternalismo no Sul dos Estados Unidos *antebellum* e no *mezzogiorno* italiano oitocentista: uma comparação entre proprietários de escravos e terratenentes. Tradução de Fábio Duarte Joly. Revisão de Rafael de Bivar Marquese. *Revista de História,* São Paulo, n.156, p.193-225, jan.-jul. 2007.

DICIONÁRIO Aulete. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital. Disponível em: < http://aulete.uol.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2013.

D'INCAO, M. A. *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

______. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, M. Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 8.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DIXON, P. Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis. *Teresa*, São Paulo, n.6-7, p.185-206, 2006.

DUARTE, E. de A. *Machado de Assis afrodescendente*: escritos de caramujo. 2.ed. Belo Horizonte: Crisálida; Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

FAORO, R. *Machado de Assis*: a pirâmide e o trapézio. 3.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1978.

FARIA, J. R. *O teatro realista no Brasil*: 1855-1865. São Paulo: Edusp, 1993.

______. Machado de Assis e Shakespeare ou Bentinho vai ao teatro. In: NITRINI, S. (Org.). *Tessituras, interações, convergências*. São Paulo: Hucitec: Abralic, 2011. p.110-26.

______. O comediógrafo. *Jornal da Unicamp*, Campinas, SP, ano 22, n.406, p.12, ago. 2008. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju406_pag12.php>. Acesso em: 2 out. 2013.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2008.

FRANCO JR., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Ed. da UEM, 2003.

FREYRE, G. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 28.ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.166-82, mar.-maio 2002.

GIRARD, R. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

GLEDSON, J. *Machado de Assis*: ficção e história. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

______. *Por um novo Machado de Assis*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

______. 1872: A parasita azul – Ficção, nacionalismo e paródia. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.23-24, p.163-217, jul. 2008.

______. *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRANJA, L. *Machado de Assis, escritor em formação*: à roda dos jornais. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

______. *Novas confissões sobre um conto polêmico de Machado de Assis*. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/download/Novas%20Confiss%C3%B5es%20sobre%20um%20conto%20pol%C3%AAmico%20de%20Machado%20de%20Assis.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2011.

GUIDIN, M. L.; GRANJA, L.; RICIERI, F. W. (Orgs.). *Machado de Assis*: ensaios da crítica contemporânea. São Paulo: Ed. da Unesp, 2008.

GUIMARÃES, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis*: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

______. *O Brasil monárquico*: do império à república. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. t.2, v.7. (Coleção História Geral da Civilização Brasileira).

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

ISER, W. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. 2v.

JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1999.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2007.

LEITE, M. M.; MASSAINI, M. I. Representações do amor e da família. In: D'INCAO, M. A. (Orgs.). *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

MAGALHÃES JR., R. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. 4v.

MARINS, A. *Machado e Lima*: da ironia à sátira. Rio de Janeiro: Utópos, 2004.

______. *Páginas esquecidas*: uma antologia diferente de contos machadianos. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

MARTINS, A. L.; LUCA, T. R. de (Orgs.). *História da imprensa do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

MASSA, J.-M. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870*: ensaio de biografia intelectual. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Ed. da Unesp, 2009.

MAURO, F. *O Brasil no tempo de Dom Pedro II (1831-1889)*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MELLO, K. R. *Machado de Assis leitor de si mesmo*: um estudo a respeito da reescrita de alguns contos machadianos. Assis, 2007. 217f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

______. *Jornal das Famílias* e Machado de Assis: um perfil do periódico de Garnier e seu principal colaborador. In: JORNADA MULTIDISCIPLINAR: HUMANIDADES EM COMUNICAÇÃO, 7., 2005, Bauru. *Anais eletrônicos*... Bauru: Ed. da Unesp, 2005. Disponível em: <http://www.faac.unesp.br/eventos/jornada2005/trabalhos/67_katia_rodrigues.htm>. Acesso em: 22 fev. 2012.

MELO, H. P. de; MARQUES, T. C. N. A partilha da riqueza na ordem patriarcal. *Revista de Economia Contemporânea*, Rio de Janeiro, v.5, n.2, p.155-79, jul.-dez. 2001. Disponível em: <http://www.ie.ufrj.br/images/pesquisa/publicacoes/rec/REC%205/REC_5.2_06_A_partilha_da_riqueza_na_ordem_patriarcal.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2013.

MEYER, M. Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a crônica. In: CANDIDO, A. (Org.). *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1992.

______. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIRANDA, J. A. Joaquim Norberto de Sousa Silva: palestra brasileira. *Aletria*, Belo Horizonte, v.13, n.1, p.33-58, jan.-jun. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1343>. Acesso em: 4 out. 2013.

MISKOLCI, R. O vértice do triângulo: Dom Casmurro e as relações de gênero e sexualidade no *fin-de-siècle* brasileiro. *Revista de Estudos Femininos*, Florianópolis, v.17, n.2, ago. 2009.

MOLLIER, J.-Y. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo*: ensaios sobre história cultural. Tradução de Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MOTTA, S. V. Como beber desse leite derramado. In: MOTTA, S. V.; BUSATO, S. (Orgs.). *Fragmentos do contemporâneo*: leituras. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

______. Machado de Assis à luz do cinema de Sérgio Bianchi: o espaço em movimento. In: MOTTA, S. V.; BUSATO, S. (Orgs.). *Figurações contemporâneas do espaço na literatura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MURICY, K. *A razão cética*: Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NASSER, S. M. G. da C. *O leitor dos contos de Machado de Assis*. Araraquara, 2009. 89f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

OLMI, A. As benévolas catilinárias machadianas: uma sociedade na mira da lupa. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v.26, n.41, p.21-37, jul.-dez. 2001.

ORDENAÇÕES FILIPINAS, Livro IV. Universidade de Coimbra. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/filipinas/l4p1014.htm>. Acesso em: 15 jul. 2013.

PEREIRA, D. de C. A figura feminina em dois poemas românticos. *DLCV*, João Pessoa, v.5, n.1, p.49-58, jan.-dez. 2007.

PINHEIRO, A. S. *Para além da amenidade*: o *Jornal das Famílias* (1863-1878) e sua rede de produção. Campinas, 2007. 258f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

RAMOS, A. F. C. Balas de estalo de Machado de Assis: humor e política no Segundo Reinado. *Revista de Letras*, São Paulo, v.48, n.2, p.151-70, jul.-dez. 2008.

RANGEL, M. L. S. As personagens femininas em Machado de Assis. *LB*: Revista Literária Brasileira, São Paulo, n.17, 2000. Disponível em: <http://www.kplus.com.br/materia.asp?co=53&rv=Literatura>. Acesso em: 10 dez. 2009.

RIBEIRO, L. F. *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: Eduff, 1996.

RICHA, A. L. *As personagens femininas nos primeiros contos de Machado de Assis*. Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_24.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2010.

SACRAMENTO BLAKE, A. V. A. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902. 7v.

SAMARA, E. de M. *A família brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

______. *As mulheres, o poder e a família*: São Paulo, século XIX. São Paulo: Marco Zero, 1989.

SANTIAGO, S. Jano, janeiro. *Teresa*, São Paulo, n.6-7, p.429-52, 2006.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. 5.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

______. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SILVA, A. C. S. *Linha reta e linha curva*: edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

SILVEIRA, D. M. da. *Contos de Machado de Assis*: leituras e leitores do *Jornal das Famílias*. Campinas, 2005. 211f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

______. *Fábrica de contos*: ciência e literatura em Machado de Assis. Campinas: Unicamp, 2011.

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

SOUSA, J. G. de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955. (Coleção B I – Bibliografia X).

SOUZA, F. Gênero e raça na literatura brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.32, p.103-12, jul.-dez. 2008.

STEIN, I. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TEIXEIRA, M. de L. As mulheres machadianas. In:_____. *Esfinges de papel*: ensaios. São Paulo: Edart, 1966.

TODOROV, T. Os homens-narrativas. In:______. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VASCONCELLOS, E. Precursoras da literatura goiana. *Revista UFG*, Goiânia, ano XII, n.8, p.87-100, jul. 2010.

VILLAÇA, A. Querer, poder, precisar: O caso da vara. *Teresa*, São Paulo, n.6-7, p.17-30, 2006.

XAVIER, T. M. *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença, 1986.

ZOLIN, L. O. *A trajetória da mulher em contos de Machado de Assis*. São José do Rio Preto, 1994. 144f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Fontes

Periódicos

Jornal das Famílias: publicação ilustrada, recreativa, artística, etc. Paris: B. L. Garnier, 1863-1878.

Revista Popular: noticiosa, científica, industrial, histórica, literária, artística, biográfica, anedótica, musical, etc., etc. – Jornal ilustrado. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1859-1862.

Diário do Rio de Janeiro: folha política, literária e comercial. Rio de Janeiro: Imprensa do Diário, ano 45, n.1, 1865.

Anexo 1
Contos machadianos publicados no *Jornal das Famílias*

Título	Assinatura	Mês/meses de publicação	Ano de publicação	Republicação em livro
"Frei Simão"	M. A.	junho	1864	*Contos fluminenses*
"Virginius: narrativa de um advogado"	Machado de Assis	julho a agosto	1864	*Contos fluminenses*
"O anjo das donzelas: conto fantástico"	Max	setembro a outubro	1864	*Contos avulsos*
"Casada e viúva"	Machado de Assis	novembro	1864	*Contos fluminenses* (v.2)[a]
"Questão de vaidade"	Machado de Assis	dezembro a março	1864 e 1865	*Histórias românticas*
"Confissões de uma viúva moça"	J.	abril a junho	1865	*Contos fluminenses*
"Cinco mulheres"	Job	agosto a setembro	1865	*Contos recolhidos*
"Linha reta e linha curva"	Job	outubro a janeiro	1865 e 1866	*Contos fluminenses*
"O oráculo"	Max	janeiro	1866	*Contos recolhidos*
"Diana"	–	fevereiro	1866	*Contos avulsos*
"O pai"	M.	fevereiro a abril	1866	*Contos recolhidos*

(a) Refere-se, aqui, à publicação póstuma do segundo volume de *Contos fluminenses*, datada de 1937.

Título	Assinatura	Mês/meses de publicação	Ano de publicação	Republicação em livro
"Uma excursão milagrosa"	A.	abril a maio	1866	*Contos recolhidos*
"O que são as moças"	Max	maio a junho	1866	*Contos recolhidos*
"Felicidade pelo casamento"	F. (depois, S.)	junho a julho	1866	*Contos esparsos*
"A pianista"	J. J.	setembro a outubro	1866	*Contos esquecidos*
"Astúcias de marido"	Job	outubro a novembro	1866	*Contos recolhidos*
"Fernando e Fernanda"	Máximo	novembro a dezembro	1866	*Contos recolhidos*
"Possível e impossível"	Marco Aurélio	janeiro a fevereiro	1867	*Contos avulsos*
"Francisca"	Máximo	março	1867	*Contos recolhidos*
"Onda"	Máximo	abril	1867	*Contos avulsos*
"O último dia de um poeta"	Max	maio a junho	1867	*Contos recolhidos*
"História de uma lágrima"	J. B.	novembro	1867	*Contos sem data*
"Não é o mel para a boca do asno"	Victor de Paula	janeiro	1868	*Contos esparsos*
"O carro nº 13"	Victor de Paula	março	1868	*Contos recolhidos*
"A mulher de preto"	J. J.	abril a maio	1868	*Contos fluminenses*
"Quinhentos contos"	Otto	junho a julho	1868	*Contos esparsos*
"O segredo de Augusta"	Machado de Assis	julho a agosto	1868	*Contos fluminenses*
"Luís Soares"	J. J.	janeiro	1869	*Contos fluminenses*
"O anjo Rafael"	Victor de Paula	outubro a dezembro	1869	*Contos esparsos*
"O capitão Mendonça"	Machado de Assis	abril a maio	1870	*Contos recolhidos*

Título	Assinatura	Mês/meses de publicação	Ano de publicação	Republicação em livro
"Mariana"	J. J.	janeiro	1871	*Várias histórias*
"Aires e Vergueiro"	J. J.	janeiro	1871	*Contos fluminenses* (v.2)
"Almas agradecidas"	Machado de Assis	março e outubro	1871	*Histórias românticas*
"A felicidade"	X	março e outubro	1871	*Contos esparsos*
"O caminho de Damasco"	Job	novembro a dezembro	1871	*Histórias românticas*
"Rui de Leão"[b]	Max	janeiro a março	1872	*Contos recolhidos*
"Quem não quer ser lobo..."	J. J.	abril a maio	1872	*Histórias românticas*
"Uma loureira"	Lara	maio a junho	1872	*Contos esquecidos*
"A parasita azul"	Job	junho a setembro	1872	*Histórias da meia-noite*
"Qual dos dois?"	J. J.	setembro a janeiro	1872 e 1873	*Histórias românticas*
"Uma águia sem asas"	J. J.	setembro a outubro	1872	*Histórias românticas*
"Quem conta um conto..."	J. J.	fevereiro a março	1873	*Contos fluminenses* (v.2)
"Ernesto de tal"	Job	março a abril	1873	*Histórias da meia-noite*
"Tempo de crise"	Lara	abril	1873	*Contos avulsos*
"O relógio de ouro"	Job	abril a maio	1873	*Histórias da meia-noite*
"As bodas do Dr. Duarte"[c]	Lara	junho a julho	1873	*Histórias da meia-noite*
"Nem uma nem outra"	J. J.	agosto a outubro	1873	*Contos fluminenses* (v.2)
"Um homem superior"	Job	agosto a setembro	1873	*Contos fluminenses* (v.2)

(b) Conto republicado, com alterações, no periódico *A Estação*, com o título de "O imortal".
(c) Também conhecido como "As bodas de Luís Duarte".

Título	Assinatura	Mês/meses de publicação	Ano de publicação	Republicação em livro
"Quem desdenha..."[d]	Machado de Assis	outubro a novembro	1873	*Histórias da meia-noite*
"Os óculos de Pedro Antão"	J. J.	março a maio	1874	*Contos avulsos*
"Um dia de entrudo"	Lara	junho a agosto	1874	*Contos avulsos*
"Muitos anos depois"	Lara	outubro a novembro	1874	*Contos esquecidos*
"Miloca"	J. J.	novembro a fevereiro	1874 e 1875	*Histórias românticas*
"Valério"	Job	dezembro a março	1874 e 1875	*Relíquias de casa velha*
"Quem boa cama faz..."	O. O.	abril a junho	1875	*Contos esparsos*
"Antes que cases"	B. B.	julho a setembro	1875	*Contos esparsos*
"Brincar com fogo"	Lara	julho a agosto	1875	*Contos esquecidos*
"A mágoa do infeliz Cosme"	Job	agosto a setembro	1875	*Relíquias de casa velha*
"A última receita"	J. J.	setembro	1875	*Contos esquecidos*
"Um esqueleto"	Victor de Paula	outubro a novembro	1875	*Contos esquecidos*
"Onze anos depois"	Machado de Assis	outubro a novembro	1875	*Contos fluminenses* (v.2)
"Casa, não casa..."	Machado de Assis	dezembro a janeiro	1875 e 1876	*Contos esquecidos*
"História de uma fita azul"	Machado de Assis	dezembro a fevereiro	1875 e 1876	*Contos fluminenses* (v.2)
"To be or not to be"	Machado de Assis	fevereiro a março	1876	*Contos fluminenses* (v.2)
"Longe dos olhos..."	Machado de Assis	março a maio	1876	*Contos avulsos*
"Encher tempo"	Machado de Assis	abril a julho	1876	*Histórias românticas*

(d) Republicado com o título "Ponto de vista".

Título	**Assinatura**	**Mês/meses de publicação**	**Ano de publicação**	**Republicação em livro**
"O passado, passado"	Lara	junho a agosto	1876	*Contos esquecidos*
"D. Mônica"	Lara	agosto a outubro	1876	*Contos esquecidos*
"Uma visita de Alcibíades"	Victor de Paula	outubro	1876	*Contos esparsos* (primeira versão); *Papéis avulsos*
"O astrólogo"	Machado de Assis	novembro a janeiro	1876 e 1877	*Relíquias de casa velha*
"Sem olhos"	Machado de Assis	dezembro a fevereiro	1876 e 1877	*Relíquias de casa velha*
"Um almoço"	Machado de Assis	março a maio	1877	*Relíquias de casa velha*
"Silvestre"	Victor de Paula	junho a agosto	1877	*Contos esquecidos*
"A melhor das noivas"	Victor de Paula	setembro e outubro	1877	*Contos esquecidos*
"Um ambicioso"	Machado de Assis	novembro a janeiro	1877 e 1878	*Relíquias de casa velha*
"O machete"	Lara	fevereiro e março	1878	*Contos esquecidos*
"A herança"	Machado de Assis	abril e maio	1878	*Relíquias de casa velha*
"Conversão de um avaro"	Machado de Assis	junho a agosto	1878	*Contos fluminenses* (v.2)
"Folha rota"	Machado de Assis	outubro	1878	*Relíquias de casa velha*
"Dívida extinta"	Machado de Assis	novembro e dezembro	1878	*Contos fluminenses* (v.2)

ANEXO 2
AS VIÚVAS NOS CONTOS MACHADIANOS PUBLICADOS NO *JORNAL DAS FAMÍLIAS*

Título	**Mês/meses de publicação**	**Ano de publicação**	**Presença de personagem viúva**
"Frei Simão"	junho	1864	não
"Virginius: narrativa de um advogado"	julho a agosto	1864	não
"O anjo das donzelas: conto fantástico"	setembro a outubro	1864	Há uma irmã viúva (personagem sem muito relevo)
"Casada e viúva"	novembro	1864	sim (em termos)
"Questão de vaidade"	dezembro a março	1864 e 1865	sim (viúva *x* donzela)
"Confissões de uma viúva moça"	abril a junho	1865	sim
"Cinco mulheres"	agosto a setembro	1865	sim (Hortência, ao final do conto, torna-se viúva)
"Linha reta e linha curva"	outubro a janeiro	1865 e 1866	sim
"O oráculo"	janeiro	1866	não
"Diana"	fevereiro	1866	sim
"O pai"	fevereiro a abril	1866	não

Título	Mês/meses de publicação	Ano de publicação	Presença de personagem viúva
"Uma excursão milagrosa"	abril a maio	1866	não
"O que são as moças"	maio a junho	1866	não
"Felicidade pelo casamento"	junho a julho	1866	não
"A pianista"	setembro a outubro	1866	Apenas a velha mãe de Malvina
"Astúcias de marido"	outubro a novembro	1866	não
"Fernando e Fernanda"	novembro a dezembro	1866	Apenas Madalena, mãe de Fernanda (e de Fernando)
"Possível e impossível"	janeiro a fevereiro	1867	não
"Francisca"	março	1867	não
"Onda"	abril	1867	não
"O último dia de um poeta"	maio a junho	1867	sim
"História de uma lágrima"	novembro	1867	não
"Não é o mel para a boca do asno"	janeiro	1868	não
"O carro nº 13"	março	1868	sim
"A mulher de preto"	abril a maio	1868	sim e não (porque, na verdade, a personagem que parecia ser viúva revela não o ser)
"Quinhentos contos"	junho a julho	1868	sim
"O segredo de Augusta"	julho a agosto	1868	não
"Luís Soares"	janeiro	1869	não
"O anjo Rafael"	outubro a dezembro	1869	não

Título	Mês/meses de publicação	Ano de publicação	Presença de personagem viúva
"O capitão Mendonça"	abril a maio	1870	não
"Mariana"	janeiro	1871	não
"Aires e Vergueiro"	janeiro	1871	sim
"Almas agradecidas"	março e outubro	1871	não
"A felicidade"	março e outubro	1871	não
"O caminho de Damasco"	novembro a dezembro	1871	sim
"Rui de Leão"[a]	janeiro a março	1872	não
"Quem não quer ser lobo..."	abril a maio	1872	não
"Uma loureira"	maio a junho	1872	não
"A parasita azul"	junho a setembro	1872	sim
"Qual dos dois?"	setembro a janeiro	1872 e 1873	Somente Madalena, a mãe de Augusta
"Uma águia sem asas"	setembro a outubro	1872	não
"Quem conta um conto..."	fevereiro a março	1873	não
"Ernesto de tal"	março a abril	1873	não
"Tempo de crise"	abril	1873	não
"O relógio de ouro"	abril a maio	1873	não
"As bodas do Dr. Duarte"[b]	junho a julho	1873	Apenas é mencionada uma viúva, Virgínia (tida como "figura insignificante")

(a) Conto republicado, com alterações, no periódico *A Estação*, com o título de "O imortal".
(b) Também conhecido como "As bodas de Luís Duarte".

Título	Mês/meses de publicação	Ano de publicação	Presença de personagem viúva
"Nem uma nem outra"	agosto a outubro	1873	não
"Um homem superior"	agosto a setembro	1873	sim
"Quem desdenha..."[c]	outubro a novembro	1873	não
"Os óculos de Pedro Antão"	março a maio	1874	não
"Um dia de entrudo"	junho a agosto	1874	sim
"Muitos anos depois"	outubro a novembro	1874	Apenas é mencionada uma viúva
"Miloca"	novembro a fevereiro	1874 e 1875	sim (não é protagonista)
"Valério"	dezembro a março	1874 e 1875	A mãe de Valério, a qual logo morre (é apenas mencionada)
"Quem boa cama faz..."	abril a junho	1875	Sugere-se que a mãe da protagonista talvez seja viúva
"Antes que cases"	julho a setembro	1875	sim
"Brincar com fogo"	julho a agosto	1875	Apenas a mãe de Mariquinhas (não assume relevo)
"A mágoa do infeliz Cosme"	agosto a setembro	1875	não
"A última receita"	setembro	1875	sim
"Um esqueleto"	outubro a novembro	1875	sim
"Onze anos depois"	outubro a novembro	1875	Apenas a mãe de Eulália
"Casa, não casa..."	dezembro a janeiro	1875 e 1876	não
"História de uma fita azul"	dezembro a fevereiro	1875 e 1876	sim (não é a protagonista)

(c) Republicado com o título "Ponto de vista".

Título	Mês/meses de publicação	Ano de publicação	Presença de personagem viúva
"To be or not to be"	fevereiro a março	1876	sim
"Longe dos olhos..."	março a maio	1876	não
"Encher tempo"	abril a julho	1876	sim (não é protagonista)
"O passado, passado"	junho a agosto	1876	sim
"D. Mônica"	agosto a outubro	1876	não
"Uma visita de Alcibíades"	outubro	1876	não
"O astrólogo"	novembro a janeiro	1876 e 1877	sim
"Sem olhos"	dezembro a fevereiro	1876 e 1877	não
"Um almoço"	março a maio	1877	não
"Silvestre"	junho a agosto	1877	não
"A melhor das noivas"	setembro e outubro	1877	sim
"Um ambicioso"	novembro a janeiro	1877 e 1878	não
"O machete"	fevereiro e março	1878	não
"A herança"	abril e maio	1878	não
"Conversão de um avaro"	junho a agosto	1878	sim
"Folha rota"	outubro	1878	sim (não é a protagonista)
"Dívida extinta"	novembro e dezembro	1878	não

Sobre a autora

Jaqueline Padovani da Silva. Mestre em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto (Unesp-Ibilce) e graduada em Licenciatura em Letras (Línguas Portuguesa e Inglesa) pela mesma instituição. Atua na área de estudos literários, além de prestar consultoria em normas gramaticais de língua portuguesa. As principais abordagens analíticas desenvolvidas por sua pesquisa são voltadas à linha de Literatura e Identidade e, mais recentemente, à área de História, Cultura e Literatura, com ênfase na relação entre os suportes originais de circulação dos textos de Machado de Assis – periódicos do século XIX – e o público leitor oitocentista das narrativas escritas pelo escritor fluminense em questão. Ao longo do mestrado, integrou um grupo de estudos de Literatura/Jornalismo sobre a circulação transatlântica (Brasil-Europa) dos impressos do XIX. Foi bolsista Fapesp durante a graduação (Iniciação Científica) e bolsista CNPq no mestrado.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23,7 x 42,5 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Maria Luiza Favret